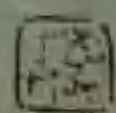


刘再生 著

# 中国古代音乐史简述

蔡玉新 题



中國古代音樂史簡述

蔡玉翔題



人民音樂出版社

# 中国古代音乐史简述

刘再生 著

\*

人民音乐出版社出版

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所经销

北京计量印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 950千字 15印张

1980年12月北京第1版 1991年6月北京第2次印刷

印数: 2,836—5,170册

ISBN 7-103-00477-3/J·478 定价: 7.40元

## 聊 以 为 序

一病三月，至今不痊。病前应承为刘再生同志的《中国古代音乐史简述》一书写些读后感，聊以代序。因病，这事也就拖了下来，使我不能不耿耿于怀，深以为憾。

再生的书稿，我读后是颇有所感的。凭印象，突出的一点是知识性和趣味性相结合，而且内容上力求深化。这本书原本只是一个简述，能够写得要言不繁，读来趣味盎然，也就可以算得完成了任务，但是现在的这本稿子并不满足于此，而是在上述要求之下，不断充实新的材料，尤其对不同的观点，做到异说并存，使读者得以自己开动脑筋，自己得出结论。我想，这对读者是十分有益的。

中国古代音乐史的研究工作，数十年来，进展都较迟缓，但是近十几年，却有了长足的发展，不论广度和深度，都取得了可喜的成果。可惜的是，这些成果分散发表在各种不同的音乐刊物上，倘非专门收集的人士，实在不易窥其全豹，沧海遗珠，那就更在所难免了。

这本稿子则由于前面所说的特色，正是在一定程度上弥补了这种缺憾，使读者在获得通常所说的古代音乐史常识之外，同时接触到各种新的学术研究成果，以及各种不同的见解。这里，随便举些例子：

对于我国音律形成的时期，过去只凭文献资料加以推断，其实是并不清楚的。十多年前，根据对于出土的音乐文物的调查和

考证，先后出现了两种新的见解，即吕骥同志所认为的“我国五声音阶在母系氏族社会后期已经形成”的观点，黄翔鹏同志所认为的“完整的七声音阶至迟在晚商期间已经形成”，从而推断“我国音乐中五声音阶和七声音阶有一个长期并存的传统”的观点。这些，都能从本书中找到清楚的叙述。不久前，李纯一同志发表了不同意将地隔三百公里之遥，年代和文化遗存是否相同尚未搞清的两个坝合并研究，因而作出不同推断的观点，同样为本书所收纳。这些观点不一的研究成果，虽然一时难定是非，但是对于问题的进一步深入探讨，显然都是有益的。因此，本书的这一特色就是不可磨灭的。

这只是一个突出的例子，其他如：

在《王子朝奔楚》篇中用小国出土文物之多说明文化下移现象；

在《恶郑声之乱雅乐也》篇中说明郑卫之声为商之遗声；

在《宫、商、角、徵、羽的由来》篇中既介绍了冯文慈的“天官”（星名）说，也介绍了席臻贯的另一说；

以上只是略举一、二，要详细地说就举不胜举了。

本书的特点还有的是，同时也存在着不足之处，只是我病中笔涩，恕不一一详述。

记得，宋朝王安石说过：“看是寻常最奇崛，成如容易却艰辛。”这本深入浅出的音乐史著述，对于古代音乐史知识的普及，我相信，是做了一件有意义的工作。

以上聊以塞责，是为序。

吉联抗

龙年初二日

# 目 录

聊以为序.....	吉联抗 ( 1 )
-----------	-----------

## 上编 上古音乐

(先秦时期)

众说纷纭的音乐起源.....	( 3 )
“野蛮人”与原始乐舞.....	( 8 )
三人操牛尾，投足以歌八阙——古文献中的原始乐舞.....	( 12 )
烧土为之，大如鸡子——陶埙中隐藏的奥秘.....	( 16 )
予击石拊石，百兽率舞——我国最早的音乐家夔.....	( 21 )
音乐的阶级烙印——夏代音乐文化面貌的探索.....	( 24 )
甲骨文中的“𩇛”字.....	( 29 )
恒舞于宫，酣歌于室——商代的“巫乐”和“淫乐”.....	( 36 )
喤喤厥声，肃雝和鸣——西周的雅乐.....	( 40 )
以乐礼教和，而民不乖——西周的音乐教育.....	( 44 )
八音——金、石、丝、竹、匏、土、革、木.....	( 47 )
将子无死，尚能复来——周穆王西游的故事.....	( 49 )
王子朝奔楚——“礼崩乐坏”之一.....	( 51 )
八佾舞于庭——“礼崩乐坏”之二.....	( 54 )
恶郑声之乱雅乐也——“礼崩乐坏”之三.....	( 55 )

宫、商、角、徵、羽的由来·····	( 60 )
音乐与数学的结晶——三分损益法与十二律·····	( 61 )
诗言志，歌咏言——我国最早的一部诗歌总集《诗经》·····	( 69 )
一个难解的历史文化之谜	
——《诗经》是孔子编定的吗？·····	( 74 )
中国言“六艺”者折中于夫子	
——孔子对古代音乐文化的贡献·····	( 77 )
春秋时期的宫廷音乐家·····	( 81 )
其民无不吹竽鼓瑟、弹琴击筑	
——战国时期音乐的繁荣景象·····	( 85 )
震惊世界的地下音乐宝库——宫廷音乐一瞥·····	( 88 )
邻有丧，舂不相——说唱音乐的远祖·····	( 92 )
沅湘之间，其俗信鬼而好祠——民间音乐巡礼·····	( 93 )
洋洋乎，盈耳哉——古代歌曲的高潮处理·····	( 98 )
战国时期的民间音乐家·····	(102)
诸子蜂起，百家争鸣——围绕音乐问题的一场辩论·····	(107)
乐者，天地之和也——儒家的音乐美学专著《乐记》·····	(111)

## 中编 中古音乐

(秦汉、魏晋、南北朝、隋唐时期)

“秦声”与“楚歌”——秦汉音乐漫议·····	(119)
一条横贯亚洲的“音乐之路”——丝绸之路的开辟·····	(123)
采歌谣，被声乐——汉代的乐府·····	(126)
每为新声变曲，闻者莫不感动——协律都尉李延年·····	(129)

感于哀乐，缘事而发——乐府歌曲一览·····	(131)
纷披灿烂，戈矛纵横——琴曲《广陵散》·····	(139)
感伤乱离，追怀悲愤——琴歌《胡笳十八拍》·····	(143)
魏晋时期的文人音乐家·····	(150)
论乐者七十八家——从京房六十律到何承天新律·····	(160)
风靡南北的西域音乐·····	(166)
南北朝时期的西域音乐家·····	(169)
我国现存最古老的曲谱——文字谱与《碣石调·幽兰》···	(173)
千变万化，旷古莫俦——汉唐的“百戏”、“散乐”·····	(184)
忽复学参军，按声唤苍鹘——汉唐时期的歌舞优戏·····	(189)
是时竟为异议，各立朋党——隋初的“开皇乐议”·····	(193)
其声音节奏及舞，悉宜依旧	

——隋代的“七部乐”和“九部乐”·····	(197)
一均之中，间有七声——“五旦七声”与“八十四调”···	(204)
声律之奇，一时之妙也——隋代“识音人”万宝常·····	(208)
享宴因隋旧制，用九部之乐	

——唐代的“九部乐”和“十部乐”·····	(212)
太常部伎有等级，堂上者坐堂下立	

——唐代的“立部伎”和“坐部伎”·····	(216)
得难曲五十以上任供奉者为业成——唐代的音乐机构·····	(223)
声有误者，帝必觉而正之——音乐皇帝唐玄宗·····	(227)
断肠声里唱《阳关》——《阳关三叠》的由来·····	(231)
月闻仙曲调，霓作舞衣裳——唐代的大曲和法曲·····	(237)
七条弦上五音寒，此艺知音自古难	

——琴曲《梅花三弄》和《离骚》·····	(243)
----------------------	-------



乐工不识长安道，尽凭书中寄曲来

——唐代的减字谱与燕乐半字谱…………… (248)

唐代的“音声人”…………… (256)

看看白发诵经者，半是官中歌舞人

——唐代歌伎、乐工的悲惨命运…………… (263)

幸存于世的唐代音乐专著…………… (267)

从浊至清，迭更其声——唐燕乐二十八调…………… (273)

中日音乐文化交流的历史见证…………… (278)

一千多年前的宫廷乐舞——五代王建墓乐舞伎石刻…………… (281)

## 下编 近古音乐

(宋、元、明、清时期)

万家竞奏新声——曲子词的崛起…………… (291)

自作新词韵最娇——姜夔的自度曲…………… (295)

此歌出自我宋建炎年间——民歌《月子弯弯照几州》…………… (303)

要闹去处，通宵不绝——宋代的“瓦舍”与“勾栏”…………… (306)

教坊十三部，唯以杂剧为正色

——宋代的“杂剧”和“南戏”…………… (310)

满村听说《蔡中郎》——宋代的说唱音乐…………… (314)

每欲望九疑，为潇湘之云所蔽——琴曲《潇湘水云》…………… (320)

盖其制两弦间以竹片轧之——我国弓弦乐器的问世…………… (324)

两种不同体系的调名解释——“之调”和“为调”…………… (326)

超然远览，有其独见——蔡元定和他的十八律…………… (330)

上自唐虞，下迄皇宋——宋代的音乐论著…………… (333)

中正则雅，多哇则郑——宋代的宫廷雅乐·····	(339)
养人才，编传奇，一时气候云集	
——高度繁荣的元代杂剧·····	(344)
歌者自歌，白者自白——元杂剧的表演形式·····	(351)
顺帝朝忽又亲南面疏北——元代南戏的发展·····	(356)
文而不文，俗而不俗——元代的散曲·····	(361)
新腔翻得凉州曲，弹出天鹅避海青	
——元代琵琶曲《海青拿天鹅》·····	(363)
取来歌里唱，胜向笛中吹	
——我国最早的声乐论著《唱论》·····	(367)
刊布成帙，举世传诵——明、清民歌、小曲的盛行·····	(370)
鼓声一通，群歌竞作——兄弟民族的歌舞音乐·····	(386)
一韵纡萦良久——明、清时期的说唱音乐·····	(390)
清丽悠远，出乎三腔之上	
——明、清戏曲的“四大声腔”·····	(395)
家传户诵，几令《西厢》减色——昆曲的著名作品·····	(399)
愈趋愈卑，新奇叠出——“乱弹”诸腔的兴起·····	(403)
曲曲新声总断肠——明、清的器乐独奏艺术·····	(405)
今之乐，犹古之乐也——明、清的器乐合奏艺术·····	(433)
道家唱情，僧家唱性——明、清的宗教音乐·····	(451)
东方文艺复兴式的人物——十二平均律的创始人朱载堉·····	(456)
庶为知音者察焉——明、清时期的重要曲谱·····	(462)
后记	

# 上 编

## 上 古 音 乐

(先 秦 时 期)



## 众说纷纭的音乐起源

音乐，作为人类的一种社会现象，是伴随着人类的出现而产生的，或者更确切地说，它是人类社会发展到一定阶段的产物。

那末，音乐究竟是怎样起源的呢？古往今来的许多学者对这一问题作了各种各样不同的解释。这些说法归纳起来，大致有以下几种<sup>①</sup>：

### 1、异性求爱说

以“进化论”闻名于世的英国生物学家达尔文(C、R、Darwin, 1809——1882)认为音乐起源于鸟鸣声。史前动物往往以鸣声追求异性，声音越优美则越能吸引异性，于是争相发出更美丽的声音。动物，特别是鸟类的鸣声已具有乐音或节奏的因素。达尔文由此联想到音乐的起源，认为声音是语言以前的音乐，更是雌雄择偶的手段。原始民族中有些部族的歌就是模仿鸟叫声音，小鸟啁啾，鸣声动人。这一学说在当时曾轰动一时。

### 2、劳动起源说

主张此说的代表人物是奥地利音乐学者瓦勒谢克(R、Wallascheks 1860—1917)和西德的经济学者布赫(Karl Bücher, 1847—1930)，前者在其著作《原始音乐》(1893)中，由非洲原始民族有关战争、狩猎时的舞蹈及强烈节奏的伴奏而求得音乐的起源。后者在其著作《劳动与节奏》(1896)内将音乐的起源归纳为人类的集体劳动，且有系统地收集了希腊从古代到现代的歌谣

<sup>①</sup> 吕炳川《什么是民族音乐学？》(《音乐与音响》1979年5月号)。

及南洋原始民族的各种劳动歌曲 287 首，来研究劳动与节奏的关系，将音乐起源归结于在原始社会的集体劳动中，为了求得统一及效率所产生的节奏。

### 3、语言抑扬说

法国哲学家卢梭(Jean Jacques Rousseau, 1712—1778)及英国哲学家史宾塞(Herbert Spencer, 1820—1903),主张人类在感情兴奋、激动时所产生的昂扬语调即是歌曲。十九世纪德国作曲家华格纳(Richard Wagner)亦赞同此说。他们认为叫卖声大都成为旋律，由此得知音乐与语言有相当密切的关系。

### 4、模仿自然说

此说的代表人物为英国的音乐出版家克罗威斯特(Frederick Crowest, 1850—1922)他认为自然界有许多声音，如虫叫、鸟鸣、风声、动物的吼声、水流声……，人类从这些自然的音响中得到了灵感，因而创造出音乐。古希腊哲学家德谟克利特(Demokritos 约公元前460—370)也认为，在许多重要的事情上，我们是模仿禽兽、作禽兽的小学生的。从蜘蛛那里我们学会了织布和缝补；从燕子那里学会了造房子；从天鹅和黄莺等歌唱的鸟那里学会了唱歌。据说布农族人祈祷小米丰收歌，是其祖先从瀑布声学来的。

### 5、信号说

德国的音乐心理学者修顿普佛(Carl Stumpf, 1848—1936)在其著作《音乐的起源》中提到原始时代人们为了与远方联络，相互喊叫所发出的声音若保持一定的时间，则变成音乐。男女老幼几个人同时叫喊则会发出八度音程，在同一时间更多人叫喊即产生协和音程与不协和音程，于是产生识别音高的观念。

## 6、巫术起源说

法国的音乐学家孔百流 (Jules Leon Jean Conbariou, 1859—1916) 主张音乐是从原始民族巫术中产生出来的。我国近代著名学者王国维也有类似的观点, 认为“歌舞之兴, 其始于古之巫乎<sup>①</sup>。”

也有人认为, 音乐的起源是复杂的, 无法以单一的理论来解释, 因而提出以多元理论来探求音乐的起源。还有人认为, 这一问题永远是永远得不到圆满解释的, 因而无须再追究。

此外, 对于音乐起源于何时, 也存在着分歧意见。李纯一先生认为: “我相信音乐艺术的发生很早, 应在旧石器时代已产生<sup>②</sup>。”冯文慈先生则认为: “在新石器时代以前, 由于生产力十分低下, 人们奋力劳动尚难以生存温饱, 审美何从谈起? ……只有到了这时 (指新石器时代), 审美观点才会萌芽, 诗歌、音乐、舞蹈相结合的艺术才会有可能从无到有, 成为几千年来人类艺术创造的起点<sup>③</sup>。”总而言之, 关于音乐的起源, 可谓众说纷纭, 莫衷一是。

马克思主义认为。“理论只要彻底, 就能说服人。所谓彻底, 就是抓住事物的根本” (马克思语)。用历史唯物主义的观点考察音乐的起源, 则应该相信它与人类劳动有着最为密切的联系。

首先, 劳动创造了人类本身, 也创造了音乐之所以产生并赖以存在的一切必须条件。恩格斯在《劳动在从猿到人转变过程中的作用》一文中说过: “劳动创造了人本身。……手不仅是劳动

① 王国维《宋元戏曲考》。

② 李纯一《山东地区音乐考古及研究课题》(《中国音乐学》1987年第1期)。

③ 冯文慈《漫谈音乐的起源》(《北京音乐报》1987年8月10日)。

的器官，它还是劳动的产物。语言是从劳动中、并和劳动一起产生出来的。首先是劳动，然后是语言和劳动一起，成了两个最主要的推动力。在它们的影响下，猿的脑髓就逐渐地变成人的脑髓。”恩格斯还说：“只是由于劳动，……人的手才达到这样高度的完善，在这个基础上它才能仿佛凭着魔力似地产生了拉斐尔的绘画，托尔瓦森的雕刻以及帕格尼尼的音乐。”由此可见，人们借以歌唱的歌喉，用以奏乐的双手，能够听赏音乐的耳朵以及赖以艺术思维的大脑，都是在漫长的劳动过程中逐步发展和完善的。反之，如果没有在劳动中创造出人的肢体、器官和脑髓，音乐艺术的产生便是不可想象的。对于劳动为音乐的产生创造了必须的客观条件，人们的看法大体是一致的。

其次，劳动还创造了音乐艺术自身。众所周知，劳动是人类最基本的社会实践活动。在远古时期，社会性的集体劳动，更是人类赖以生存的基础。正如俄国早期的马克思主义者普列汉诺夫指出的：“对于一切原始民族，节奏具有真正巨大的意义。”作为音乐“三要素”（节奏、旋律、和声）之一的节奏，在原始音乐中具有最重要的意义。许多历史学家认为，如果说音乐有一个起源，那应是起源于节奏的敲击。总之，社会性的集体劳动，对于锻炼原始人类的节奏感觉有着不容忽视的作用。它为原始音乐简单节奏的产生，提供了客观的基础。或者毋宁说，在最初的阶段，劳动的节奏和音乐的节奏本来就是合而为一的。

音乐的形成应该是一个漫长的过程，而不会是某个历史人物轻而易举的创造。正如人类本身的进化经历了几百万年的岁月一样，音乐的产生也必然有一个从量变到质变的过程。吕骥同志在《从原始氏族社会到殷代的几种陶埙探索我国五声音阶的形成年



代》一文中谈到一个有趣的现象，即大约六千年前左右，在我国黄河流域的广阔地域中，普遍存在着一个包含小三度的音程，把它看作我国远古时期音乐起源的某个阶段所表现出来的音乐形态，或许是适当的。需要探讨的是，人们最初的音程概念为什么恰恰是包含一个小三度的狭音程？它与人类直立行走后咽喉腔体的进化以及人们的劳动呼号声是否存在某种程度的必然联系？可以肯定的是，原始人类要创造出音乐中即便是最简单的两个音，也必然要经历多少万年乃至更长时间的重复和积累，人类长期集体劳动中创造出来的简单的劳动呼号声，或许就是原始音乐的最初形式。诚如鲁迅所说：“我们的祖先的原始人，原是连话也不会说的，为了共同劳作，必须发表意见，才渐渐的练出复杂的声音来，假如那时大家抬木头，都觉得吃力了，却想不到发表，其中有一个叫道‘杭育杭育’，那么，这就是创作……，是‘杭育杭育派’<sup>①</sup>”。鲁迅先生这段话，虽然并非专谈音乐，但涉及到音乐起源的问题，仍然能给人以启迪。

法国西南部的拉斯科（Laseauk）岩洞，保存着两万年前穴居的原始人类绘制的牡牛、马、野山羊等动物群的壁画。西班牙北部的阿尔塔米拉（Altamira）洞窟内，发现距今至少一万年以前原始绘画艺术遗迹。证明了在旧石器时代晚期，人类的审美意识已经形成。据此推理，人类的音乐观念也应进入某种萌芽状态，但以一定的音乐形态表现出来，据现有考古资料，恐怕只能追溯到新石器时代。这正是人类文明的曙光在地平线上升起之时，作为人类文明重要组成部分之一的音乐，便也在劳动的母胎中孕育而出。

<sup>①</sup> 鲁迅《且介亭文集·门外文谈》。

## “野蛮人”与原始乐舞

美国民族学家摩尔根 (L. H. Morgan, 1818—1881) 在《古代社会》一书中把人类历史划分为蒙昧、野蛮、文明三个时代。蒙昧时代 (相当于旧石器与中石器时代) 是否已有音乐尚无结论, 有待于在考古领域作进一步的探索; 野蛮时代 (相当于新石器时代至金属器时代的初期) 的人类肯定已有音乐相伴; 至于文明时代 (以文字的发明和使用为其始点) 的音乐, 或可见之于文献, 或可考证于实物, 乃是属于信史的范畴。现在的问题是, 文字出现之前的“野蛮人”的音乐究竟是一种什么样的音乐呢?

我国先秦典籍中存在着“乐”和“音乐”两个不同的名词概念。前者在文献中最早出现, 用得相当普遍, 如“先王以作乐崇德, 殷荐之上帝, 以配祖考” (《易经·豫》); “帝曰: ‘夔, 命汝典乐’” (《书经·舜典》); “子曰: ‘恶紫之夺朱也, 恶郑声之乱雅乐也’” (《论语·阳货》) 等等, 都包含着音乐、舞蹈、诗歌等内容。后者则首见于《吕氏春秋》 (成书于公元前239年) 一书, 如“音乐之所由来者远矣”, “凡音乐, 通乎政而风乎俗者也”等, 是指由乐音组成的、与现代意义相通的音乐<sup>①</sup>。野蛮时代的音乐, 便是由“乐”这一概念表示的, 是一种歌唱、舞蹈、奏乐相结合的原始乐舞。

这种歌、舞、乐“三位一体”的原始乐舞, 是处于萌芽状态的音乐艺术。由于当时社会生产力水平比较低下, 反映在艺术上

<sup>①</sup> 吉联抗《音乐与乐》(《民族民间音乐》1985年第2期)。

则较为粗拙简单，歌、舞、乐三者之间存在着相当程度的相互依赖性，都不足以成为独立的艺术门类。同时，音乐艺术的起源之始便是一种综合艺术，有可能从劳动的呼号、动作、节奏、音调等组合中演化而出，这就是一般所说的歌、舞、乐同源。因此，歌、舞、乐三位一体的原始乐舞乃是人类一定历史阶段的产物，同时，这种三位一体的原始乐舞形式在历史上持续了相当长的时间。从《葛天氏之乐》直到《大夏》、《大濩》乃至《大武》，其歌、舞、乐三位一体的特色是一脉相承的。

据说古希腊的歌、舞、乐三种艺术都起源于酒神祭典。酒神(Dionysus)是繁殖的象征。在祭典中，主祭者和信徒们披戴葡萄及各种植物枝叶，狂歌曼舞，助以竖琴等各种乐器。看起来人类早期的艺术都是三位一体的，这是共同的发展规律。

现今世界上还有一些民族在社会形态上遗留着不少母系氏族的痕迹，他们的音乐形态对于我们研究远古音乐有着重要的参考意义。如最著名的澳洲土人“考劳伯芮舞”(Corrobories)，这种舞通常在月夜举行。舞时诸部落集合在树林中一个空场上，场中烧着一大堆篝火。妇女们裸着体站在火的一边，每人在膝盖上绑着一块袋鼠皮。指挥者站在她们和火堆中间，手持两条棍棒，只要他用棍棒一敲，跳舞的男子们就排成行，走到场里跳舞。这时指挥者一面敲击棍棒打出节奏，一面歌唱一种曲调，声调与跳舞节奏相应。妇女们不参加跳舞，只起一种类似乐队的作用。她们一面敲膝上的袋鼠皮，一面拖着嗓子随着舞的节奏歌唱。她们所唱的歌词字句往往颠倒错乱，不成文法，也没有什么含意，她们自己对歌辞也解释不清<sup>①</sup>。这是记录土著部族原始乐

<sup>①</sup> 朱光潜《诗的起源》(《朱光潜美学文学论文选集》第152页)。

舞的一个实例。

我国青海省大通县上孙家寨村一座马家窑类型的墓葬中，出土了一件内壁绘有舞蹈图案的彩陶盆。这是出土文物中迄今为止发现年代最早的一幅舞乐图。陶盆上的舞蹈图位于内壁上部，共绘有相同的三组舞蹈图案，每组五人，牵手而舞。每组之间以曲线花纹相隔，下有四道平行带纹，表示地面。如果在盆中注入水，就会出现跳舞人在泉边、池旁、林木花丛中婆娑歌舞的景况，并且舞者与池中的倒影相映成趣，体现了“野蛮人”富于想象的精巧构思。画中舞蹈者服饰划一，动作相当整齐，头饰和尾饰的摆向也很一致，说明舞蹈有着统一的韵律节奏。每组边旁两人的外侧手臂都画成两条线，表示摆动样子。这种手牵着手、整齐地踏舞的形象，证明在原始社会后期，我们的祖先已经创造了造型优美的群舞形式。从彩陶盆上舞人摆弄着“尾巴”舞蹈的画面，生动地反映了那些以狩猎为主的氏族，在乐舞和祭祀活动中把自己扮成狩猎对象或本氏族图腾的情景，仿佛再现了文献中记述的“击石拊石，百兽率舞”的场面。这一彩陶盆属于新石器时代的马家窑文化，它的真实年代，据炭素测定为五千至五千八百年前，相当于我国传说中的炎帝到黄帝的时期<sup>①</sup>。从音乐考古领域来说，这一舞蹈纹彩陶盆为探索我国原始时期的乐舞提供了十分罕见的形象资料。

有人从文字学和音乐学的角度对“乐”字的外延和内涵作了研究考证，认为商朝甲骨文“樂”字的隶定，应是上部为丝，下部为木的形声字。对许慎“象鼓鞀，木，虞也”的象形说和罗振玉“从丝附木上，琴瑟之象也”的会意说提出了不同的看法。作

<sup>①</sup> 金维诺《舞蹈纹陶盆与原始乐舞》（《文物》1978年第3期）。

者认为丝从么，么音“要”，而“乐”之古音也近“劳”、也有读如“要”的，今北方方言还有读“音乐”为“音要”的，是方言保留古音的现象。并推断“樂”在商代是一种大型的风俗性乐舞。联系我国西南少数民族盛大的风俗性歌舞活动，往往在场地中心竖立一根有某种宗教意义或作为标志的木杆或树（俗称鬼竿或鬼桩）的现象，从而推测：在商代或更早一些，举行风俗性乐舞时，人们常常围着场地中心的木桩或树，发出“吆——吆——”的欢呼叫喊之声<sup>①</sup>，“樂”字的初义应是“乐舞”。

先秦典籍《乐记》则对“乐”的涵义作如是解：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应，故生变，变成方，谓之音，比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。”这段话的意思是：音乐一类的事物是人的精神世界的产物，人的思想感情的产生则是外界事物给予影响的结果。感情受到客观事物的触动，于是在“声”上表现出来。表示感情的声音互相应和，就产生高低不同的变化；变化有了一定规律就叫做“音”。将不同的音组成旋律进行唱奏，同时手持盾牌、斧头、野鸡毛、牛尾巴跳舞，称之为“乐”。对“声”、“音”、“乐”的概念作了精细的区分。可见，直至春秋战国，古代“乐”的内涵依然未有很大的变化，它是一种包括音乐、舞蹈在内的综合概念。

综上所述，可以证明歌、舞、乐三位一体的乐舞形式乃是野蛮时代的人类所共有的一种文化现象，而且这一艺术形式在文明时代仍然有着相当持久的延续。自然，最初它只是一种比较原始的歌舞艺术，正如达尔文所说，大多数野蛮人的音乐都是令人讨厌的。他所指的便是原始乐舞那种狂热、粗拙的面目。

<sup>①</sup> 冯洁轩《“乐”字析疑》（《音乐研究》1986年第1期）。

## 三人操牛尾，投足以歌八阕

### ——古文献中的原始乐舞

原始社会是一个漫长的历史阶段，是人类生活的早年时期。在我国，它包括从元谋猿人算起的有二百五十万年的旧石器时代和迄今大致七、八千年的新石器时代。古文献中记述的原始乐舞，相当于我国传说中的“三皇五帝”时期。三皇五帝究为何人，说法不一。一般认为是燧人、伏羲、神农和黄帝、颧顼、帝嚳、唐尧、虞舜。现代史学家多认为是我国原始社会末期部落或部落联盟的首领。

古文献中记载的原始乐舞，文字均较简略，且多为神话、传说。凡带有传说性质的材料，一方面不能看作完全可信的史实，因为在一代代传流的过程中难免掺杂进后人的想象附会成分，另一方面也不能视为荒唐无稽之说，因为它们在相当程度上真实地反映了当时社会生活的面貌和音乐的表现形式，能够为我们勾画出一个依稀可辨的历史轮廓。

见于记载的原始乐舞大致有以下这些：

朱襄氏之乐。《吕氏春秋·古乐篇》载：“昔，古朱襄氏之治天下也，多风而阳气畜积，万物散解，果实不成，故士达作为五弦之瑟，以来阴气，以定群生。”大意是说，在远古氏族朱襄氏的时候，风很大，天气干旱，植物萎枯散落，结不成果实。有个叫士达的人造了一个五弦的瑟，用以求雨，来安定人民的生活。音乐在这里似乎有着巫术般的功能。

葛天氏之乐。传说中有个远古氏族，叫葛天氏。这个部落乐

舞的形式是“三人操牛尾，投足以歌八阕。”这是原始社会极为著名的一部乐舞作品。八支歌的内容是：《载民》歌颂载负人民的大地；《玄鸟》是表示崇拜民族的“图腾”，即一种黑色的鸟，有人认为是燕子；《遂草木》是祝愿草木茂盛；《奋五谷》是祈求五谷丰收；《敬天常》是向上天表达敬意；《达帝功》是歌颂天帝的功德，希望天帝保佑；《依地德》是感谢土地的赐予；《总禽兽之极》是盼鸟兽繁殖，为人们提供吃用不尽的肉食、皮毛。葛天氏之乐反映了人类进入农业定居阶段后的愿望和意识，勾画出一幅远古时代人们的生活图景。这一乐舞在《吕氏春秋·古乐篇》中也有记载。

伊耆氏之乐。《礼记·郊特牲》载：“伊耆氏始为蜡。蜡也者，索也；岁十二月，合聚万物而索飧之也。其《蜡辞》曰：土反其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽。”是说伊耆氏在每年十二月要举行一种祭祀万物的祭礼，叫做“蜡祭”。祭祀中还唱了一支歌。大意是：大地啊，你不要震动；流水啊，你注入深谷；害虫啊，你莫要蔓延；杂草野树啊，你回到积水的洼地去生长。反映了先民岁末祭祀时祈求丰收的愿望。

阴康氏之乐。《吕氏春秋·古乐篇》载曰：“昔阴康氏之始，阴多，滯伏而湛积，阳道壅塞，不行其序，民气郁阏而滯著，筋骨瑟缩不达，故作为舞以宣导之。”大意是说：在阴康氏的初期，水道不通，湿气很重，人们的神气抑郁而呆滯，筋骨不舒展，所以创作了健身的舞蹈来驱散湿气。这是人类与自然搏斗过程中产生的古老健身舞。

弹歌。《吴越春秋》记录了一首古歌谣，辞曰：“断竹、续竹、飞土、逐穴(肉)”。大意是：砍断竹子，作成弯弓，弹出泥丸，追

逐野兽。这是一首反映远古时期狩猎活动的歌谣。《吴越春秋》是东汉赵晔撰写的史书，但其中收集了不少民间传说。音韵学家认为古韵难伪，因此，从《弹歌》的形式来看，它产生的时代古老性是较为可信的。

黄帝时的《云门》。传说中的黄帝氏族是以云为图腾的，所谓“昔者黄帝氏以云纪，故为云师而云名”（《左传·昭公十七年》）。图腾，是原始社会中最早出现的宗教信仰。原始人相信每个氏族都与某种动植物或无生物有着特殊关系，此物乃该氏族的保护者或象征，因此常举行崇拜仪式，亦即图腾崇拜。《云门》就是一种崇拜云图腾的乐舞。

尧时的《咸池》。咸池是天上西宫星名，古人称它是西方日落之处。王逸注云：“咸池日浴处也。”古人认为它主管五谷，人们祭祀它，也是为了祈求五谷丰收。据《周礼》和《吕氏春秋》记载，《咸池》是黄帝时的乐舞，《周礼》郑玄注：“大咸咸池，尧乐也。”可能尧时有所增修。《庄子·天运篇》对咸池之乐有着非常出色的描绘，所谓“充满天地，苞裹六极”，洋溢着浪漫主义气息，是一部远古时期优秀的乐舞作品。

舜时的《箫韶》。这是一部反映原始社会最高水平的乐舞作品。它由编管乐器箫作为主要伴奏乐器，所以称为《箫韶》；乐舞有九个段落，所以又叫《九韶》；有九次歌唱，又称为《九歌》；有九次变化，所以又叫《九辨》。也有人认为，古代“九”乃多的意思，非指实数，所以《韶》乐只是内容丰富而富于变化的多段体乐舞。乐舞的高潮是第九段，所谓“箫韶九成，凤凰来仪”（《尚书·益稷》），演唱（奏）到这里，连神鸟凤凰也自天而降来享受祭祀。这部乐舞的风格是“温润以和，似南风之至”（《乐



·动声仪》)，格调优美抒情，犹如拂面之春风。春秋时期吴国公子季札在鲁国观看《韶》乐表演后，赞扬它是空前绝后的作品。评论说“德至矣哉！大矣，如天之无不帟也，如地之无不载也！虽有盛德，其蔑以加于此矣。观止矣！若有他乐，吾不敢请已”（《左传·襄公二十九年》）。认为《箫韶》这部乐舞完善到了极点，像天一样包罗万象，像地一样无所不有，欣赏了这样的乐舞，实在是到了顶点了。后来孔子在齐国看到“韶”乐也是陶醉得“三月不知肉味”，说“不图为乐之至于斯也”（《论语·述而》），认为没有想到音乐能够达到如此令人如痴似醉的地步，并且给予了“尽善尽美”的高度评价（现今山东淄博市临淄城关韶院村，即临淄故城内东北角处，仍立有“孔子闻韶处”的碑志<sup>①</sup>）。《箫韶》这部作品在汉高祖六年（公元前201年）更名为《文始》<sup>②</sup>，这是一部在历史上真实存在过、并且有着极为深远的影响的作品。

其他原始时期的乐舞作品，还有《刑天氏之乐》、颛顼时的《承云之乐》，帝嚳时的《声歌》、《六列》、《六英》，帝尧时的《大章》，表现禹征服苗的干羽舞等等。先秦典籍中关于原始乐舞的记载相当丰富，这些原始乐舞主要反映了远古时期人们的劳动生活、同自然界的斗争，也有宗教、祭祀、战争、图腾种种其他内容，但都是原始社会那种没有阶级、没有剥削，生产力低下，人们共同劳动，共同消费的原始生活的生动写照，也是当时的社会生活在人们精神世界中的反映。它充分证明了中华民族有着自己独特的、灿烂的、悠久的历史传统文化。

① 王川昆《孔子闻韶处》（《人民音乐》1981年第9期）

② 《汉书·礼乐志第二》

## 烧土为之，大如鸡子

### ——陶埙中隐藏的奥秘

乐器是音乐表现的手段和工具，是音乐文化的一个组成部分，同时有着鲜明的时代属性。原始社会的乐器较为简陋、粗糙，一般用骨、土、石、竹等材料制作。这些乐器可能是从生产工具演化而来，或者本来就是生产工具，属于一器兼用。比如，石磬是由石庖丁（一种耕田用的犁铧兼作切肉的工具）演变而来；盛物陶器皿可以用来敲击，后演化成陶钟；弦乐器的制作有可能是人们受到狩猎弓弦振动声响的启发；在陶背壶的口部蒙上一张鳄鱼皮制成“土鼓”等等。迄今为止，我国在考古工作中发现了多种新石器时代的乐器，这是认识原始时期音乐发展形态最为可靠的实物资料。

骨笛——1987年5月在河南省舞阳县贾湖新石器时代遗址墓葬中，出土一支长约20多厘米、上有七个同规格音孔，末孔上端另有一小孔的骨笛。这是我国考古工作者目前发现的最早的乐器，距今有八千年。

骨哨——浙江余姚河姆渡遗址中发现160件骨哨，是用鸟类中段肢骨制作的。一般长7厘米左右，管径6~8毫米，略呈弧曲，在凸弧的一面多开有2~3孔。其中部分骨哨，至今仍能吹出各种音调，形成简单的旋律。这种音调，与鸟鸣声极为相像，当为一种助猎工具，也可能是我国吹管乐器簫、笛一类的原始雏形。这一遗址，是我国长江下游已知年代较早的新石器时代遗址之一，距今有七千年左右。

陶埙——陕西西安半坡遗址，山西万荣县荆村，太原义井，以及山东潍坊姚官庄等处都有用陶土烧制的埙发现，均为新石器时代遗物。这一时期的陶埙，多为一音孔和二音孔，可以吹奏出合乎乐律的不同音高。陶埙是我国特有的民族闭口吹奏乐器，其发音原理与普通管乐器有所不同，在世界原始艺术史中占有特殊的地位。

陶钟——陕西长安县客省庄龙山文化遗址中出土一件陶钟，其形制近似商代的铙和钲，体长方形，中空，柄实。世界上许多国家和地区的钟是圆形的，唯我国古代的钟为扁形，也更符合科学的发音原理。这具早期陶钟的发现，为我国钟类乐器的渊源找到了重要的线索。

陶铃——甘肃临洮寺洼山墓葬中出土，属于马家窑文化时期的遗物。它的形制是，底部平坦，上部作穹窿形，状如半圆形的馒头。边缘有四个穿孔，中空，内有陶丸，可以摇动作响，是一种类似哗啷棒的打击乐器，称为红陶响铃。

陶角——山东莒县陵阳河遗址的大汶口文化曾出土一个陶角，应是一种原始乐器，原始部落也可用它来发出种种信号。吹奏时声音浑厚宏亮，可以传得很远。《通礼义纂》载：“长鸣，角也。按蚩尤师蚩蚩与黄帝战于涿鹿，帝命吹角为龙鸣以御之。”记载虽为传说性质，但出土实物年代（距今约4400~4000年）与之相去不远，可以相互印证。

石磬——我国古代文献中，对击乐器石磬的记载颇多、且详。在远古时代，它曾称作“石”或“鸣球”。如《尚书》所载：“戛击鸣球”、“击石拊石”。《礼记·明堂位》有“叔之离磬”的记载。所谓离磬，已是将能发出不同音高的几个编成一组的石

磬。《世本》载：“磬，叔所造”，“叔，舜时人”等等。在以磨制石器为其特征的新石器时代，毫无疑问，人们具备用石作原料制作石磬的能力。山西襄汾陶寺墓地和山西闻喜均有属于龙山文化时期的石磬出土。山西夏县东下冯遗址出土的石磬则为公元前二十一世纪至前十五世纪的遗物，有可能是夏代的文化遗存。

鼓——我国古籍中关于鼓的记载也相当多。如《世本》所载：“夷作鼓”，《礼记·明堂位》载：“土鼓、蕤桴、苇籥，伊耆氏之乐也”，都说明原始社会是有鼓的。从乐器史的发展规律来看，也应先有体现节奏的打击乐器。近年来，用陶土做鼓框的“土鼓”一类乐器在地下遗址中也有发现。

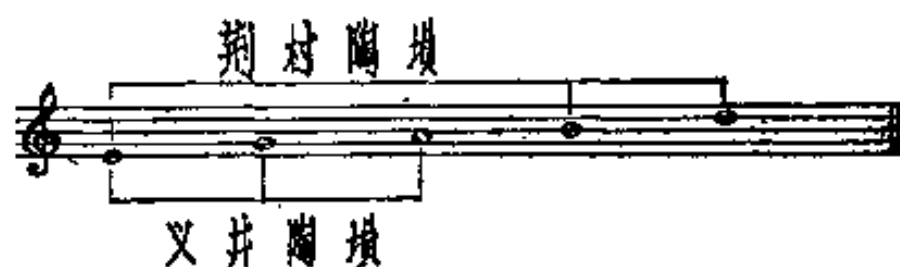
《山海经·大荒东经》中有一段关于鼓的神话传说：“东海中有流波山，入海七千里。其上有兽，状如牛，苍身而无角，一足，出入水则必风雨。其光如日月，其声如雷，其名曰夔。黄帝得之，以其皮为鼓，桴之以雷兽之骨，声闻五百里，以威天下。”可见鼓在原始时代人们心目中的突出地位。古人还称鼓为“群音之长”。至今钟、磬的受击处仍沿称为鼓部，将演奏某种乐器之动作也称作“鼓”，都可证明鼓在古代音乐中有着极其悠久的历史 and 重要的地位。

其他见之于记载的原始乐器还有苇籥、鼗鼓、柷敔、瑟、琴、管、箫、篪、笙等，但尚有待于考古工作的进一步证实。

值得注意的一个现象是，有一件自新石器时期直至夏、商时期，在长达三、四千年的漫长岁月中本身作不间断的序列性发展的乐器，这就是陶埙。埙是中华民族特有的古老的旋律性乐器，而我国古代音阶的产生和形成，有可能在序列性陶埙的测音中找到答案。当时的音阶结构规律一般说来应该保存在某些乐器实物

之中，从半坡的一音孔埙到山西的二音孔埙；从甘肃的三音孔埙到小屯武丁时期的五音孔埙，恰恰为我国古代音阶的发展提供了物证。

吕骥在《原始氏族社会到殷代的几种陶埙探索我国五声音阶的形成年代》一文中认为：根据对山西万荣县荆村和太原郊区义井（两处相距约三百多公里）出土的两个新石器时期的二音孔陶埙进行测音的结果，发现两个埙的全闭音几乎完全相同。前者所发的三个音，构成两个音程，一个纯五度和一个小七度，后者所发的三个音构成一个小三度和一个纯四度，如果把这两个陶埙所发的音合并在一起，正好构成了五声音阶，和我们今天应用的五声音阶完全相同。



这五个音可以看成是C大调的3、5、6、7、2音，也可以看成是G大调的6、1、2、3、5音，或D大调的2、4、5、6、1音，由此推断我国五声音阶在母系氏族社会后期已经形成<sup>①</sup>。

黄翔鹏先生在《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题》一文中认为：我国有规律的音阶形式的产生，不会迟于距今五千五百年前的新石器时代。距今六千七百年左右的半坡一音孔陶埙中保存的小三度音程在我国音阶发展过程中占有重要地位。甘肃玉门市火烧沟文化遗址（可能是介于父系氏族社会晚期和奴隶社会早期的过渡时期）出土的三音孔陶埙的测音则

① 载《音乐论丛》第二辑（1979年版）

表明它们所产生的音阶序列已经可以采用西周以来的“阶名”加以认识，具有“宫—角—徵—羽”的音阶结构。安阳小屯殷墓出土武丁时期的五音孔陶埙，其发音：



则显示出完整的七声音阶至迟在晚商时期已经形成，而且它在陶埙音阶的发展过程中达到了一个音列最完备的程度——已经在十一个音之间构成了半音关系，只差一个音就能凑全“十二律”。同时指出，“二变”的出现不一定晚于五声，推断我国音乐中五声音阶与七声音阶有一个长期并存的传统，而不只是一个五声向七声过渡的形态<sup>①</sup>。在我国音阶发展史的研究上，这些论断无疑具有开创性的意义。

李纯一先生在《关于正确分析音乐考古材料的一些问题》一文中则提出了不同看法<sup>②</sup>。他认为不应该把太原义井和万荣荆村两个二音孔陶埙的发音合并在一起，据此来推断五声音阶的形成。因为两者是否属于同一部落的同一文化遗存，年代是否相同，均有疑问，况且出土地点又相距三百公里之遥。他指出：“如果认为在母系氏族社会后期就已经出现五声音阶，那么对其后乃至商殷及西周早期乐器都还五声不备这种情况应该如何解释？难道我国原始时期音乐比世界上开化更早的地区还要先进？”以上两种截然不同的见解，反映了对我国五声音阶和七声音阶形成年代

① 载《音乐论丛》第一辑（1978年版）

② 载《音乐研究》1986年第1期

早晚的不同估计。

对世界上任何事物的研究都存在复杂的情况，更何况早已听不到了的四、五千年以前的某种音阶形式。但是，不论怎样，陶埙却有可能保存古代音阶的奥秘。在球形、棒形、鱼形等各种形状的陶埙中存在着一个古老的音响世界。相信随着考古工作中陶埙一类实物资料的不断发现，有可能以更充分的证据论证当时的音阶形态，人们对新石器时代、夏、商音阶发展脉络的认识也必将进一步深化。

## 予击石拊石，百兽率舞

### ——我国最早的音乐家夔

夔乃舜时乐官。舜说：“夔，命汝典乐”，即任命夔主管乐舞之事。夔的生活时代，大致在我国原始氏族公社解体的前夜。我国历史记载每提及古代享有盛名的音乐家时，总是最先排出夔的名字。因此，把夔称作我国最早的音乐家，乃是历史早已肯定的。

夔之前有没有具备音乐专长的人呢？据称，黄帝时的伶伦，颛顼时的飞龙，帝嚳时的咸黑，尧时的质都是这样的人物。如伶伦能够根据凤凰的鸣叫声定出十二个高低不同的乐音（“昔黄帝令伶伦作为律，伶伦自大夏之西，乃之昆仑之阴，取竹之嶰谷，……听凤凰之鸣，以别十二律”）。质能够模拟山林谿谷大自然的音调谱写出歌曲（“质乃效山林谿谷之音以作歌……”），事均见《吕氏春秋·古乐》。但由于记载过于简略。他们的音乐事迹只留下了一鳞半爪的片断记载。

舜、夔的时代约在公元前2179年左右<sup>①</sup>。我国辽宁西部山区发现距今约五千多年的大型祭坛、女神庙和积石冢群址证明，五千年前这一带曾有一个具有国家雏形的原始文明社会，从而将中华文明史提前了一千多年，证明了夏以前的历史阶段将不是只有传说<sup>②</sup>。据此推断，夔生活的当时，私有制已经萌芽，社会贫富开始出现分化，行使某种国家职能的机构分工逐渐形成，具有某种专长的人物陆续出现，应是可信的。夔，可以称得上是这一时期富有代表性的具备音乐专长的历史人物。

夔的音乐活动最早见于《尚书》的记载。《尚书》又称《书经》，是儒家六部经典著作（《书》、《诗》、《礼》、《乐》、《易》、《春秋》）之一。尚，即上也，是现存最早的关于上古时典章文献的汇编，存有二十八篇文稿。夔的事迹见于其中《尧典》和《皋陶谟》：帝曰：“夔，命汝典乐，教胄子，直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，歌永言，声依永，律和声。八音克谐，无相夺伦，神人以和。”夔曰：“于！予击石拊石，百兽率舞”（《尧典》）。

夔曰：“戛击鸣球、搏拊、琴瑟以咏，祖考来格，虞宾在位，群后德让，下管鼗、鼓，合止祝、敔、笙、簧以间，鸟兽跄跄，《箫韶》九成，凤凰来仪。”夔曰：“於！予击石拊石，百兽率舞，庶尹允谐”（《皋陶谟》）。

这两段文字的大意是：舜帝叫夔掌管乐舞之事，去教导那些年青人，要求为人正直而温和，气量宏大而庄重，刚强而不暴虐，简朴而不傲慢。又说，诗是表达思想感情的，借助歌声咏唱

① 翦伯赞主编《中外历史年表》

② 《光明日报》1986年7月25日第一版



出来，曲调要根据咏唱的需要，音律要配合声调的高低。音乐应追求和谐，不要冲突、抵触、乱了次序，要起到沟通神与人关系使之融洽的作用。夔说，好啊，让我敲起石磬，大家装扮各式各样的野兽率相起舞吧。

夔还说，敲起石磬、搏拊吧，弹起琴、瑟吧，放开喉咙咏唱吧。先祖亡灵来了，贵宾就位了，诸侯国君互相谦让着坐下了。吹起管，敲起鼓，始于祝，止于敌，笙和大钟的声音在中间回响。化妆的野兽跳得多么欢畅。《箫韶》九段奏毕时，连神鸟凤凰也飞翔而来了。夔兴奋地说，啊，我敲奏石磬，大家扮成百兽酣歌狂舞吧，让百姓贵族都一起融洽地娱乐吧！

《尚书》中关于舜时的史实，应是后人依据传闻整理而成，显然掺杂了儒家的观点，但仍保留了不少原始时代社会生活的真实记录，反映了原始乐舞在教育和祭祀中的重要地位和作用。夔的一段话描绘了一幅原始歌舞的风俗画面，一定程度上再现了远古时代颇有特色的人类精神文化生活。这种原始艺术带有神秘的宗教色彩和力量，能唤起人们狂热的情绪。

值得注意的是：夔在当时音乐活动中的地位和作用。他不但是氏族乐舞的组织者和指挥者，而且具有高超的音乐演奏技能。可以设想，在夔富于创造性才能的管理下，原始时代的音乐水平有了一个极大的提高，当时具有最高水平的著名乐舞《箫韶》的出现，恐怕不是偶然的。——

夔还是一个来自民间的有音乐才能的人。《吕氏春秋·慎行论》载：“昔者，舜欲以乐传教于天下，乃令重黎举夔于草莽之中而进之。”大概夔原来生活在较边远的地区，他的才能受到舜的赏识后才提拔到“典乐”的位置。

夔在远古音乐中建立的历史性功绩，不但在当时获得高度的评价，对后世也有着深远的影响。王充《论衡》载：“唐虞时，夔为大夫，性知音乐，调声悲善。当时人曰：‘调乐如夔，一足矣。’世俗传言，夔一足。”因赞扬夔而引起的误会，早在春秋时期就发生过。鲁哀公曾问孔子：“乐正夔一足，可信乎？”还是博学多才的孔子作了正确解释，说“舜以夔为乐正。于是正六律，和五声，以通八风，而天下大服。……故曰：夔一，足，非‘一足’也①，”证明夔对当时音乐的规范化和各地民歌的交流是起了重要作用的。“天下大服”虽是夸张的修饰，但夔显然是一个值得引起注意的音乐人物。自然，也有人认为，夔只是一个传说中的人物②。

在我国历史上曾有一些著名音乐家，如三国时期的杜夔，隋朝的苏夔，南宋的姜夔，都用夔字命名。如果并非巧合，定是出于对夔的仰慕。仅此一点，夔在我国音乐文化史上有着什么样的影响，也就可想而知了。

## 音乐的阶级烙印

### ——夏代音乐文化面貌的探索

夏朝是我国历史上建立的第一个奴隶制王朝。自夏禹始，“传子不传贤”，反映民族民主传统的禅让制终于被家族私有制的传子制取代。中国从此跨入了阶级社会的门槛。当然，这一社会变革是并非一朝一夕所能完成的，它经历了一个相当长时期的私

① 《吕氏春秋·慎行论》

② 王子初《夔的传说》（《音乐爱好者》1983年第4期）

有制萌芽的积累。因此，对于夏代文化的探索，也是探讨我国阶级和国家起源的重要课题之一。

在我国考古领域，关于夏代文化存在的问题，多年来一直未能明确解决。传说中的夏王朝活动的中心区域，即文献记载的所谓“大夏”、“夏虚”和“唐”，即在山西南部、河南北部的广大地区。夏代物质文化存留问题依然是田野考古工作急待填补的空白。因此，借助考古学来研究夏代音乐，目前仍是一个薄弱环节，能够肯定是夏代音乐文化遗存的实物，少得实在可怜。

夏代有无文字，也是悬而未知的问题。有关夏代历史的论述，均出自后来的文献。但令人惊异的是，后世的历史文献竟是那样可信地记载了夏代私有制的社会性质，夏代音乐也被打上了深深的阶级烙印。

《吕氏春秋·古乐》记述了夏代乐舞《大夏》的产生过程：

“禹立，勤劳天下，日夜不懈，通大川，决壅塞，凿龙门，降通谿水以导河，疏三江五湖，注之东海，以利黔首；于是命皋陶作为《夏箛》九成，以昭其功。”全文大意是：禹立帝后，在天下各地勤劳，日日夜夜不懈怠，疏通大河，开决壅塞，凿开龙门，采取流通河水的办法使它进入黄河。又疏导三江五湖，使它注入东海，为百姓消灾；于是叫皋陶制作《夏箛》九个乐章，来宣扬他的功绩。前段叙述了作为原始社会氏族部落最后一个领袖又兼作奴隶社会开国君主这样一个过渡性的历史人物夏禹治水利民的事迹。值得注意的是：后段记述皋陶制作《夏箛》九个乐章，目的却是为了“以昭其功”。皋陶乃舜、禹两代重臣，舜时即被任命掌管刑法<sup>①</sup>。据传他具有相当丰富的治理国家的经验与才干，曾

<sup>①</sup> 《史记·五帝本纪》

提出“在知人，在安民”这样的治国安邦的策略思想<sup>①</sup>。创作《夏箛》这一乐舞，应是他维护奴隶主统治的措施之一。《夏箛》，又名《大夏》，据后来儒者的说法，是一部富于变化的多段体乐舞，在编管乐器“箛”（即后世的排箫）的伴奏下，由六十四人跳舞表演（“八佾以舞《大夏》”<sup>②</sup>），表演者头戴皮帽，下著白裙，光着脊梁（“皮弁素积，裼而舞《大夏》”<sup>③</sup>），是一种盛大的群舞场面，音乐规模也相当可观。它的目的是为了宣扬夏禹的治水功绩，在这里，音乐已成为帝王领袖替自己歌功颂德、树碑立传的工具，反映了私有制确立以后音乐内容产生的质的变化。这种现象在夏代以前的乐舞中是从来没有出现过的。

《山海经·大荒西经》记录了一则有趣的神话故事：“开（夏后启）上三嫫于天，得《九辩》与《九歌》以下，此大穆之野，高二千仞，开焉得始歌《九招》”。这是说《九辩》（也即《九韶》、《九歌》）这个乐舞是禹的儿子夏后启到天帝那里作客时偷带到人间来享用的，在一万六千尺高的大穆之野表演，从此人间有了《九韶》这样美妙的音乐。《山海经》是现存唯一的保存我国古代神话传说最多的著作，约成书于战国时代。有人认为，神话虽然不是历史，但却可能是历史的影子<sup>④</sup>。因此，这一神话曲折地反映了这样的历史现象，人类社会出现阶级分化之后，奴隶主统治者为满足自己的声色之欲，便假托上帝的意志把原始社会只有在祀神时方能使用的乐舞用于平时的享乐。一方面利用音乐加强神权统治，巩固自己的地位，一方面又满足了他们享乐的要求。

---

① 《史记·夏本纪》

②③ 《礼记·明堂位》

④ 袁珂著《中国古代神话》

在阶级社会里，音乐自然也成为劳动人民进行反抗、斗争的武器。夏代最末一个帝王桀是一个荒淫无度的国君，“作瑶台，罢民力，殫民财”（《新序·刺奢》），百姓对他怨恨到了极点。

《尚书·汤誓》记载了当时人民咒骂夏桀的歌曲：“时日曷丧，予及汝皆亡！”这种发自人民内心的诅咒也就是宣告夏王朝行将复灭的送葬曲。

据传，由于统治者力求纵情享乐，因而夏代的音乐规模相当巨大，历史上称之为“侈乐”。《吕氏春秋·侈乐》载：“夏桀、殷纣作为侈乐，大鼓、钟、磬、管、箫之音，以钜为美，以众为观，俶诡殊瑰，耳所未尝闻，目所未尝见，务以相过，不用度量。”它证实了人类进入阶级社会后，随着生产力水平的相应提高，在音乐上也出现了大大超越原始社会时期的质量和规模。所谓“侈乐”，实际上就是“俶诡殊瑰”的新音乐。超出人们习惯听觉范围的、扩大了音域的各种乐器也开始出现，这种奇异瑰丽的音乐色彩和大大扩展了的表现力，使夏代音乐进入一个崭新的发展阶段。

《墨子·非乐》篇载：“启乃淫佚康乐，野于饮食。将将镗镗，管磬以力。湛浊于酒，渝食于野，万舞翼翼。章闻于天，天用弗式。”《管子·轻重甲》载：“昔者桀之时，女乐三万人，晨譟于端门，乐闻于三衢。”因此，无论是夏启或是夏桀，他们在音乐上“务以相过”的作风是一脉相承的。从“万舞翼翼”到“女乐三万”，反映了夏代音乐在奴隶主统治者享乐思想的支配下获得发展的情景。

夏代应该是有铜铸乐器出现了。《左传·宣公三年》载：“昔夏之方有德也，远方图物，贡金九枚，铸鼎象物。”（大意是说：从

前夏朝正是有德的时候，把远方的东西画成图象，让九州的长官进贡青铜，铸造九鼎并且把图象铸在鼎上”<sup>①</sup>）。《墨子·耕柱》亦载：“昔日夏后开使蜚廉折金于山，而陶铸之于昆吾。”铜制乐器的出现，在音乐历史上是一次具有重大意义的变革。这从战国时期孟子和他的学生高子的一次谈话中也可得到证实，他们曾亲眼见到一个夏禹时的钟。“高子曰：‘禹之声，尚文王之声。’孟子曰：‘何以言之？’曰：‘以追蠡。’曰：‘是奚足哉？城门之轨，两马之力与？’”（《孟子·尽心章句下》）。高子的见解是正确的，他从禹钟钮上磨损的痕迹推断出夏禹时候的音乐使用钟的次数多，要胜于周代文王时的音乐，因为周代多用于祭祀，使钟的使用受到限制。孟子的生活年代距夏初约一千七百多年，这段对话记录了我国历史上最早的一次属于音乐考古领域的研究活动。

夏代音乐的色彩显然比远古时期要丰富得多，《吕氏春秋·音初篇》有这样的记载：“禹行功，见涂山之女，禹未之遇，而巡省南土。涂山氏之女乃令其妾候禹于涂山之阳，女乃作歌，歌曰：‘候人兮猗！’实始作为南音。”这首歌曲只有四个字，后两个字都是感叹字，可以想象音乐中包含的感情色彩是非常强烈的。

“声音可以拉得很长，在声调上也有相当的变化”（闻一多语）。这首夏代情歌，乃是产生在夏初南部边缘地区。《越绝书·记地传》认为涂山在今浙江绍兴县西北。这段资料也常常被用来作为我国古代音乐最早产生地方区域色彩的例证。

在有关文献中，还记录了夏代中原各族和边缘的部落发生音乐文化交流的史实。如“少康即位，方夷来宾，献其乐舞。”

“后发即位，元年，诸夷宾于王门，诸夷入舞”（均引自《竹书

---

① 北玉成译《左传译文》

纪年》)。从禹计起，夏代共传十四世，十七个王。少康是第五位王，帝发是第十六位王，可知夏王朝与周围民族的音乐文化交流一直没有间断过。

以上都是古文献中有关夏代音乐的记载，自然，随着田野考古对夏文化探索的进一步展开，相信对夏代音乐文化面貌轮廓性的认识将会变得越来越清晰。

## 甲骨文中的“夔”字

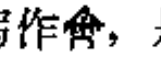
清光绪二十五年（1899），我国文化史上有一震惊中外的重大事件，这就是甲骨文的被发现。

据说，当时在北京担任清朝国子监祭酒（国家最高学府的主管官员）的山东福山人王懿荣，有一次因患疟疾，在偶然中发现有味叫“龙骨”的药上面刻着古代文字，这位金石学家，经过仔细辨认，断定是商朝使用的文字。故事本身虽不一定可信，但王懿荣确实是我国第一个发现甲骨文的人。他曾“细为考订，始知为商代卜骨，至其文字，则确在篆籀之前”。从此，过去曾被人们疑为传说时期的商朝，因为有了文字的记载和实物的考证，从而纳入了信史时代。

甲骨文是一种什么样的文字呢？众所周知，商代统治者非常迷信，事无巨细，都要用龟甲兽骨占卜吉凶，请命于鬼神！并在甲骨上刻下所占事项及应验的结果。所以，甲骨文实际上是王室占卜的记录，又叫“卜辞”，或称“贞卜文字”。至今在河南安阳市西北郊的小屯（一般认为是商朝后期的京城，后来成了废

墟，其遗址叫做殷墟）出土有字的甲骨不下十六万片，甲骨上发现的单字就有三千五百多个，目前能够认识的已有一千多个，还有三分之二的文字尚待进一步研究、考证。


甲骨文记录的内容非常广泛，商代世系，战争俘获，土地制度，杀牲祭祀，农事活动（观黍、祈年、祭社、求雨），奴隶逃亡等等，反映了商代政治、经济、文化以及社会生活的许多方面，其中还有不少关于乐舞和乐器的记载。

甲骨文中的“舞”字，写作，是一个十分有趣的象形字，象一个人两手拿着两根牛尾翩然起舞的样子，生动地描画了古代乐舞的表演形状。有的学者认为，管理占卜的人，同时就是舞蹈专家，称作“巫”，“巫”字与“舞”字在较早的时候，可能是同一个字，“巫”字由“舞”字逐渐演变而来<sup>①</sup>，

## 𠄎𠄎→𠄎、𠄎、𠄎、巫、巫→巫

（卜辞中的“舞”字）      （小篆中的“巫”字）      （楷书中的“巫”字）。

汉代许慎的《说文解字》亦云：“巫，祝也。女能事无形以舞降神者也。象人两袖舞形。”也有学者否定这种有广泛影响的说法，认为收入《甲骨文编》的“巫”字，均为十字的四端各加一道半封闭的短划，作“卩”形，在《金文编》里，也还是这个字形。它与“舞”字或舞蹈形象并不相干<sup>②</sup>。

甲骨文中的“”字是多彩多姿的：

舞 甲骨卜辞中有许多关于求雨的记载，因为商代经济是以农业为主的。在人们的观念中，祭祀乐舞与天神降雨有着某种



① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上册）


② 王之光《“舞”和“巫”的字形》（《音乐学丛刊》第一辑）




神秘的联系，而雩舞即是一种祈雨的仪式。雩字在甲骨文中作舞字上加一象征雨水滴落的形符：

雩 雩

雩舞 是把雩字下半截更换为呼号的呼。郭沫若也释雩为雩。《说文解字》云：“雩，夏祭乐于赤帝，以求甘雨也。”郑玄认为，“雩，吁嗟求雨之祭也”。字形为 ，，即雨的形符下加乎，象征人们在雨中呼号歌唱的激动神态。可见商代降神祈雨是十分普遍而且盛行的歌舞形式，也是祭祀仪典的重要内容。有人解释，这种舞是要执着牛尾跳的，而且牛尾要在若干舞者之间轮流传递，所以又叫“代舞”或“隶舞”。代即轮流传递，隶则像两手捧一牛尾。跳这种舞的时候，舞者要作跳出周围盘旋的舞步或舞姿，所以这种舞在卜辞中又叫作“槃隶”。


魃舞 甲骨文中有一个很有趣的字，作一人头戴假面的形状。假面额头尖耸，耳部向上椎立如倚角，下边垂缀以耳坠般的装饰，供窥视的两个方形眼孔开在假面中央偏上方： 这就是最初的魃字。《说文解字》云：“魃，丑也。今逐疫有颠头。”魃亦作顛，就是古代的方相。可见方相即古代驱鬼逐疫的仪式中戴假面的舞蹈者。《周礼·夏官》载：“方相氏掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时难，以索室驱疫。大丧，先匱；及墓，入圻，以戈击四隅，驱方良。”较详细地介绍了魃舞的特点。

高跷舞 甲骨文中还有一个尚待释读的字，字形为舞字底下加两个“干”，即  字，像一个人双脚踏短棍而舞，是我国

民间独特的踩高跷舞蹈形式最古老的记录<sup>①</sup>。

**多老舞** 《殷墟书契前编》中有“多老舞”的字样。据有关学者考证，“多老”可能是巫师的名字，说明了巫师与舞蹈的密切关系。

**奏舞** 许多学者认为，奏是奏乐，奏舞应是一边奏乐器一边手舞足蹈，亦即边奏边舞的一种歌舞形式。

**众舞**《殷墟文字甲编》曾录有这样一片甲骨，刻辞为：今日众舞(甲2858)。众，写作“”，是烈日下从事农业生产劳动的奴隶，在甲骨文中是集体名词。这则卜辞说明，商代确有群众性的舞蹈，说明商代祭祀中参加舞蹈的人数往往很多，有的舞蹈活动则有奴隶们参加。

在商代甲骨文所有的舞字当中，有一个共同点，即都为一人双手持舞具。这意味着双手执相同道具的舞蹈是商代最盛行的舞蹈形式，如：


𠄎𠄎𠄎𠄎𠄎𠄎

从舞具的形符看，似为鸟羽或兽尾之类。如翌祭，是舞羽而祭，其舞蹈形象应以手执鸟羽为特点。伐祭，是以武舞致祭，伐即干，干即盾，是以舞盾助祭的。龠祭，大概是一边吹奏管乐器一边舞蹈的祭祀乐舞。勺祭，乃舞勺而祭，是古代文舞的一种。𠄎祭，有的学者认为是伐鼓而祭，𠄎字在最初很可能正是表示鼓声的符号，如意为鼓声的“彭”字。所以当是一种鼓舞。说明商代的祭祀乐舞是异常丰富的。

甲骨文中还有不少记录当时各种乐器的文字，且多能与出土

<sup>①</sup> 方起东《甲骨文中的商代高跷》（《舞蹈论丛》，1980年第2集）

或传世乐器相印证<sup>①</sup>：

**磬** 甲骨文中写作, 左半象悬挂之石, 右半似一手执槌敲击。

武官村大墓出土的虎纹特磬是商代晚期的遗物, 也是商代乐器中的精品。该磬用大理石做成, 通体饰以虎纹, 十分精美。磬体上侧方钻有悬孔, 耳有显著的磨损痕迹, 说明是一件久被使用的乐器。发音稍高于 $\sharp C^1$ , 振动数为280.7, 音色类于铜声, 颇浑厚。“石声磬磬”, 是古人对磬的清脆而响亮的音响的描绘。

历代发现的殷代石磬为数不少, 收入《殷墟古器物图录》的商代特磬就有五、六个之多。1976年在安阳小屯的殷商妇好墓中又发现一个鸛鵲刻纹磬和一个“妊竹人石”刻文磬。两者石质似玉, 俱极精美。

**编磬** 几枚磬编成一组者称之为编磬。安阳殷墟曾发现编磬三具, 曾由《双剑篈古器物图录》著录, 现藏故宫博物院。上有铭文, 为“永启”、“永余”、“夭余”。“永”即后世的“詠”或“咏”, 即歌唱。“夭”似舞人俯首而舞的姿态。三者铭文可解释为开始歌唱、抒情地歌唱、抒情地舞蹈的意思, 可见是表示歌舞相应、击磬为节的宫廷乐舞所使用的器物。它们的发音如下:



若视为 $\flat E$ 音阶, 则为sol、la、do三个音, 里面包含着大二度、小三度和纯四度的音程关系。因此, 编磬乃商代之旋律乐器, 应是无庸置疑的。



① 裘锡圭《甲骨文中的几种乐器名称》

**钟** 甲骨文中**有钟字**。我国古代根据钟的形状、大小和使用方式将钟分为六类：钟、镛、鐃、鐃、铎、铎。从商代钟的不同形制上已能见其分类之端倪。目前所见商代钟的实物如**贮钟**、**葵钟**、**毕钟**、**饕饮纹大铎**等，有的是挂着敲的，有的是用手执敲的。商代铜铎中有一**兽面纹大铎**，铎口内两边各饰对称的二卧虎，高89.5cm，直径59cm，器重154公斤，乃是所见商代钟类乐器中最大、最重的一个，可称**罕世之宝**。

**编钟** 商代出土编钟，常是大小三枚为一组，也是按照一定的音阶调式组成的旋律乐器。对故宫博物院所藏及安阳大司空殷墓出土的两组编钟测音的结果如下：



前一组音若视为**♭D调**，则有do、mi、la三音，其中包含大三度、纯四度和大六度三种音程<sup>①</sup>。



**镛** 甲骨文中作、，为镛之初文，“庚”、“用”的形声字。古代称大钟为镛（《尔雅·释乐》），古书往往写作“庸”，如《逸周书·世俘》：“王入，奏庸。”“王定，奏庸。”大钟常与大鼓配合使用，如《诗经·灵台》：“賁鼓维庸”。甲骨文中还有一种“庸舞”，应是一边奏大钟，一边跳舞的形式。

**铃** 甲骨文中写作“玲”。商代遗址中出土过很多铜铃，但尚不能确定它是否属于乐器范围。如**亚吴铃**，一般多认为是缀于旂上的铃。“亚丑”应该是一个族或方国，很可能是东夷，也就是“薄姑”（今之山东博兴）<sup>②</sup>，出土于益都苏埠屯的大墓。又如，1953

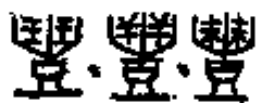
① 李纯一《中国古代音乐史稿》


② 李纯一《山东地区音乐考古及研究课题》（《中国音乐学》1987、1）

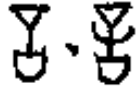

年在安阳大司空村殷墓出土过许多的铃，多为狗铃或马铃。有人认为，似乎也不应该排除它用作乐器的可能。


鼓 卜辞中鼓字作 ，右半上为装饰，中为鼓身，下为鼓足，左半似手持鼓锤敲击。还有一种大鼓，写作 ，即贲鼓。贲，大也，大鼓谓之贲。似由三支锤同时敲击，可以想见商代音乐之磅礴气势。

1935年在河南安阳殷墓出土木腔的蟒皮鼓一面，但鼓身已腐朽，仅辨痕迹。日本滨田耕作所著《泉屋清赏》书中著录一双鸟饕餮纹带足铜鼓，考古学者多认为是殷器。

甲骨文中的豐，写作 ，也是一种大鼓；鞀则是桃鼓一类乐器，即后世之拨郎鼓。商代鼓的形制是多种多样的，在商代音乐中有着显著的地位。

龠 卜辞中作 ，是一种编管的旋律乐器，由二管或三管编成，可能是后来排箫的前身。


言 卜辞中写作 。《尔雅·释乐》：“大箫谓之言。”即  箫管也，从口以吹之。郭沫若认为是一种单管的吹管乐器。

箛 甲骨文写作 。后来也写成和，是指的小笙。《尔雅》云：“大笙谓之巢，小笙谓之和。”如由这乐器奏出的共鸣引伸出“谐和”的词义，那么它应是我国历史上最早能够吹奏和声的乐器。


竽 卜辞写作 ，可能是“竽”的象形初文。看字形中有竽管、吹口及管外之匏，可分析为：象竽之

形，于声。

缶 卜辞中作，在古代它既是生活用具，又用作击乐器。

乐 甲骨文中作，郭沫若从罗振玉说，认为“琴瑟之象也”。今人已有提出不同见解者。乐字在卜辞中是作为地名出现的。

埙 甲骨文中虽未见此字，但它无疑是商代的常用乐器。商代埙有陶、石、骨（象牙）等三种。对五音孔陶埙的测音结果证明它已是一种相当成熟的旋律乐器，而且也显示出在当时埙的制造已趋向规格化。

此外，甲骨文中还有不少很象乐器名称的字，如、美、𪛗等，尚有待于进一步考证。

## 恒舞于宫，酣歌于室

### ——商代的“巫乐”和“淫乐”

商族原是黄河下游的一个部落。相传商的始祖契是因其母简狄吞玄鸟卵而生，这表明商族是信仰鸟图腾的。从契到汤，经过四百多年，传了十四代，商族逐渐强盛起来，成为东方一个强大的部族。汤伐桀，终于推翻了夏朝，建立了我国历史上第二个奴隶制大国——商王朝。自汤至纣，又传十七世，三十一王，约六百年。

商代开始步入我国历史上著名的青铜器时代，创造了灿烂的青铜文化。精美的铜铸乐器的出现，无疑使商代音乐进入一个新的时代。商代社会生产的主体是农业生产，农业、手工业和畜牧业之间实行了分工。商品的生产和交换取得显著发展（“商人”

的名称也由此而来），又加上商族有崇尚鬼神的习俗，使得商代音乐有着鲜明的特点。归纳起来，商族人的音乐主要有“巫乐”和“淫乐”。

商族人非常讲迷信。《礼记》载：“殷人尊神，率民以事神。”在商人的宗教观念中，至高无上的神就是“帝”或“上帝”，自然，实质上它不过是商王的投影而已。同时，商人还尚鬼，死去的祖先在人们的心目中占有重要地位。因此，商王朝的巫风炽烈。巫本是一种原始宗教，在远古时代，由于生产力水平和先民的认识能力的低下，不可能正确理解各种自然现象，因而产生了崇拜自然、万物有灵种种迷信观念，各种神秘的巫术活动也应运而生。在商代，巫觋就是作为沟通人和鬼神之间的“使者”面目出现的。《说文解字》云：“觋，能斋肃事神明也。在男曰巫，在女曰巫。”他们用龟甲兽骨进行占卜活动，占卜的吉凶体现着神和祖先的意志。因此，巫觋的地位相当高，是神权统治的直接参与者。太戊时的巫咸，祖乙时的巫贤，都是执政的大臣。同时，巫又有很高的文化水平，本身能歌善舞，是职业的音乐舞蹈家。商代的祭祀活动异常频繁，在祭祀中，娱神的歌舞是重要的仪典之一。所有这一切，形成了商代“巫乐”的特色。

巫乐的首要特征是酣歌狂舞，漫无节制。《尚书·伊训》云：“恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风。”狂热的宗教意识体现着巫乐的本质。这种祭祀歌舞，常常夜以继日、不分昼夜地进行，如卜辞所载：

羽乙巳我奏舞，至于丙午〔雨〕。边奏乐边歌舞的祈雨活动从第一天一直进行到第二天。《殷契萃编》还收录有一连四天每天都进行翌祭的卜辞。有时商王还亲自参加祭祀活动，亲自跳祈雨

的舞蹈。

其次，巫乐是华丽多姿、热闹非凡的。商族祭祀的内容是多种多样的，如征战、田猎、疾病、干旱、年景、用牲、分娩等等，因此，祭祀乐舞也是各式各样、极其丰富的，如求雨跳“雩舞”，驱邪跳“魑舞”，出征跳“伐舞”……。而且，巫乐不仅娱神，同时也娱人。人们不舍昼夜地跳舞，酣畅淋漓地歌唱，也是出于娱乐的需要。因此，完全可以这样认为，商代巫乐的风格是华丽动人的，形式是多姿多采的，既有降神、求雨、驱雠等浓厚的神秘宗教色彩，也一定不乏赏心悦目的男女爱情生活内容。用郭沫若的话说：“殷人是富于超现实性的民族。”高质量的青铜乐器和高水平的歌舞人才又为商代音乐的空前发展提供了保证。商代的巫乐在我古代音乐中应是一种非常富有特色的歌舞音乐。

商代的“淫乐”是一种什么样的音乐呢？

马克思和恩格斯认为：“在每个阶级社会中，统治阶级之思想便是统治着的思想，即是这个阶级之统治的物质的势力，同时也是社会之统治的精神的势力。”（《德意志意识形态》）

《史记·殷本纪》记载了商朝最末一个帝王商纣制作“淫乐”，沉溺于声色之娱的荒唐行为：“帝纣资辨捷疾，闻见甚敏，材力过人，手格猛兽；知足以拒谏，言足以饰非；矜人臣以能，高天下以声，以为皆出己之下。好酒淫乐，嬖于妇人。爱妲己，妲己之言是从。于是使师涓（当为师延之误一引者）作新淫声，北里之舞，靡靡之乐。厚赋税以实鹿台之钱，而盈鉅桥之粟。益收狗马奇物，充仞宫室。益广沙丘苑台，多取野兽蜚鸟置其中。慢于鬼神。大聚乐戏于沙丘，以酒为池，悬肉为林，使男女裸，相逐其间，为长夜之饮。”这是发生在我国三千一百年前宫廷皇苑中





分，前者属于民间音乐范畴，后者属于宫廷音乐体系，两者从不同角度反映了商代音乐文化的面貌。

还应提及的是商代著名传统乐舞《濩》，它歌颂了商汤伐桀的赫赫功绩。《墨子·三辩》曰：“汤放桀于大水，环天下自立以为王，事成功立，无大后患，因先王之乐，又自作乐，命曰《濩》。”是一部商代初期创作的乐舞。它在周代宫廷中被郑重地列为六大乐舞之一，用以祭祀先妣。

## 喤喤厥声，肃雝和鸣

### ——西周的雅乐

有瞽有瞽，在周之庭。

设业设虞，崇牙树羽，

应田县鼓，鞀磬祝圉，

既备乃奏，箫管备举。

喤喤厥声，肃雝和鸣，先祖是听。

我客戾止，永观厥成。

这是《诗经》中《周颂》部分的《有瞽》篇，是周王大合乐于宗庙时所唱之乐歌。由盲人乐师用钟磬、足鼓、建鼓、鼙鼓、祝敔、箫管等各种各样的乐器演奏和谐乐曲，供祖先听赏。据《礼记·月令》记载，这种为祖先举行的盛大音乐会，每年三月举行一次。周代把这样的音乐种类，叫作“雅乐”。它起源于周代的礼乐制度，但是，具体地说，什么叫雅乐？雅乐的实质又是什

么？回答这些问题，要从周民族的历史说起。

周人原是我国西北地区一个古老部族，生活在黄土高原一带。传说周的始祖姓姬，名弃，曾作过夏禹王朝时的农官，善种稷和麦，死后被尊为“农神”，称作后稷，传到十三世古公亶父时，迁到岐山脚下的周原定居，因此，周族的农业生产十分发达。商末奴隶主贵族极端腐化之时，正是周民族兴旺发达之世。公元前1066年，周武王伐纣，在商郊牧野举行誓师大会，列数商纣王的一系列罪状：“今殷王纣维妇人言是用，自弃其先祖肆祀不答，昏弃其家国，遗其王父母弟不用……，今予发维共行天之罚”（《史记·周本纪》）。向商展开进攻。由于周武王受到各族的拥戴，“诸侯兵会者车四千乘”，加上商纣王手下大批奴隶武装起义响应（“纣师皆倒兵以战，以开武王”），很快攻入商都朝歌（今河南淇县）。纣王兵败而逃，登鹿台，穿宝玉衣，赴火自焚。武王一举灭商，定都镐京（今西安市南），建立起我国历史上第三个种族奴隶制国家。

周代的政治制度和思想体系因袭于商代，宗教观念仍占支配地位，但在文化意识形态上却有很大不同。“周尚文”，说明周人与殷人“尚鬼神”不一样，它是注重仪礼形式的，其根源在于周人经济制度不同于商。《礼记》曾对商、周两族的宗教意识作如是比较：“殷人尊神，率民以事神”，“周人尊礼，敬神而远之”。前者对上帝狂热而虔诚，后者虽仍打着“敬神”的旗号，把宗教作为愚民工具，但对上天已取保留态度。加上周人汲取了商朝灭亡的历史教训，认为“殷鉴不远”，于是采取了一系列巩固王室统治的措施，从政治到文化方面制定了一整套完整的典章制度。这就是史书上所说的周公“制礼作乐”。“雅乐”正是在

这样的历史背景下产生的。

周代在礼乐制度上建立起我国历史上第一个比较明确的宫廷雅乐体系。所谓雅乐，就是我国古代祭祀天地、神灵、祖先等典礼中所演奏的音乐，在周代实际上包括用于郊社、宗庙、宫廷仪礼、乡射和军事大典等各个方面的音乐。其名称的由来，当取其歌辞“典雅纯正”之意。《淮南鸿烈·泰族训》即云：“今夫雅颂之声，皆发于词”。它是隆重而又繁琐的仪式典礼的一个重要组成部分。周代对不同场合的仪式运用的曲目均有严格规定。因此，雅乐首先强调的是它的教育意义，用来配合道德方面的宣导，以和平中正为原则，以庄重肃穆为标准，强调教育性而不注重艺术性。所以雅乐风格一般是严肃、冗长、呆板的。《淮南鸿烈》曾一针见血地指出：“朱弦漏越，一唱而三叹，可听而不可快也”。有人根据前代遗留下来的宗庙祭祀音乐（例如大成庙祭孔音乐），把雅乐特点归纳为：1、齐奏为主；2、曲调简单；3、节拍缓慢<sup>①</sup>，是有一定道理的。这往往也是后世雅乐所遵循的原则。

西周统治者用于祭祀大典和重大宴享活动的六部乐舞，也即“六代之乐”，被后世儒家奉为雅乐的最高典范。这六部乐舞是：

《云门大卷》	（黄帝）	祭天神
《大咸》	（尧）	祭地神
《九韶》	（舜）	祭四望
《大夏》	（禹）	祭山川
《大夔》	（商）	祭先妣
《大武》	（周）	祭先祖

<sup>①</sup> 张世彬《中国音乐史论述稿》

这六部规模宏大的典礼音乐，用于祭祀天地山川、日月星辰、列祖列宗，歌颂统治者的文德武功，目的是使参加典礼的贵族及其子弟受到伦理教育的感化，造成一种庄严、肃穆、安静、和谐的气氛，以影响身历其境者。这六部乐舞，早已名存实亡，只有《大武》的内容、结构、歌辞还部分地在文献记录中保存了下来。

《大武》的内容是歌颂周武王伐纣的战功的。据《乐记·宾牟贾》记述孔子与宾牟贾的谈话，可知《大武》的结构共分六段：“且夫《武》，始而北出；再成而灭商；三成而南；四成而南国是疆；五成而分，周公左，召公右，六成复缀，以崇天子。”大意是说，第一段舞队由北面而来；第二段表现消灭商纣的战争胜利；第三段再向南方进军；第四段表示巩固了南国疆域；第五段分成两个舞行，周公、召公分列左右辅理朝政；第六段表现对周天子的尊崇。这是春秋时期孔子所见《大武》演出的情景。

有人考证，《诗经》的31篇《周颂》中保存了《大武》的六篇歌章。“这六篇原是一篇的六章，今本分为六篇，而且篇次已错乱<sup>①</sup>”。今存《诗经》中《大武》的六段歌词按次序应为《我将》、《武》、《赉》、《般》、《酌》、《桓》等篇。如《我将》篇是写武王出兵伐纣时祭祀上天和文王，祈求保佑的场面。

我将我享，维羊维牛，维天其右之。

仪式刑文王之典，日靖四方。

伊嘏文王，既右飨之。

我其夙夜畏天之威，于时保之。

《大武》是上古乐舞中著名的武舞。孔子曾评论说，“《武》

<sup>①</sup> 高亨《诗经今注》

“尽美矣，未尽善也”（《论语·八佾》）。据《通典》载：“秦始皇平天下，六代庙乐，唯《韶》、《武》存焉。二十六年改周《大武》曰《五行》”。可知在公元前221年秦代曾将《大武》更名为《五行》舞。这是“六代之乐”中唯一保存资料较多的作品。

周代雅乐在表演时是有歌有舞的。由于它带有很大的礼仪性质，必然是动作缓慢、声调平和，音乐手法则以重复为主。正如《乐记》所说：“大乐必易，大礼必简。”其根本目的仍在于要求音乐在道德教育上起潜移默化作用。所以《乐记》说：“乐之隆，非极音者也。”理想的音乐，并非在声音方面去极力追求，“乐者，德之华也。”应该追求声音中的道德境界，把雅乐看作道德的升华。雅乐到后来为历代统治者所推崇，并奉为音乐之正宗，其原因也正在于此。

## 以乐礼教和，而民不乖

### ——西周的音乐教育

我国古代的音乐教育在商朝应该说就初具规模了。商、周两朝都把祭祀和征伐看作是国家头等重大的事情，所谓“国之大事，在祀与戎”。商朝的祭祀仪式是十分隆重的，有乐有舞，有时甚至商王也亲自参加祭祀的乐舞活动。这种大规模的音乐歌舞活动，必然要求有关乐舞知识和技能的传授。从甲骨卜辞的零星记载中，证实商代有音乐教育活动。

“丁酉卜：其呼以多方小子小臣，其教戒”（《殷契粹编》）。

此条卜辞说明，殷时邻国多遣子弟游学于殷。所谓“其教戒”，即以“戒”为教育内容。戒字乃像人手持戈，它的含意一

是持戈而警戒，一是持戈而舞蹈。可能包括了习武和习乐两个方面。

《礼记·明堂位》又有“瞽宗”的名称，“瞽宗，殷学也”，应是商代的音乐教育机关。由此也可知当时乐师多为盲人，而“瞽宗”则利用盲人较强的音乐记忆能力来从事演唱、演奏以及音乐技能和知识的传授。

周朝的音乐教育机构则是相当庞大的，直接归大司乐领导（周官大司乐，即大乐正，掌六乐，为乐官之长；乐师即小乐正，掌六乐，为乐官之副，均称乐正。）据《周礼》记载，当时音乐教育机构工作人员确切可考的是1463人，表演民间乐舞的“旄人”还未计算在内。但这些人员中，除了少数低级贵族（中大夫、下大夫、上士、中士、下士）外，有1277人是属于胥、徒、上瞽、中瞽、下瞽、眡瞭、舞者一类的奴隶阶级<sup>①</sup>。

周代音乐机构分行政、教学和表演三个部分。工作人员均有明确分工。如“大司乐”教国子乐德、乐语、乐舞（即六代之乐），是最高领导者；“乐师”教国子小舞，有帔舞、羽舞、皇舞、旄舞、干舞、人舞等；“大师”掌六律六同，五声八音，教六诗；“小师”掌教鼓、鼗、柷、敔、圉、箫、管、弦歌等；“瞽矇”配合大师奏鼗、柷、敔、圉、箫、管，鼓琴瑟，弦歌，诵诗；“瞽师”掌教击磬、击编钟；“柷师”教柷乐（东方夷族乐舞）；“典庸”掌藏乐器，庸器；“司干”掌舞器……，组织得有条不紊，井然有序，反映了处于鼎盛时期的西周雅乐在音乐教育方面的完善程度。

音乐教育的对象，主要是贵族子弟，即世子和国子。世子是

<sup>①</sup> 杨荫浏《中国古代音乐史稿》（上册）第34页

王和诸侯的嫡子，国子是公卿大夫的子弟。课程传授的内容是音乐思想、演唱和舞蹈，即《周礼·春官》所载乐德、乐语和乐舞三个方面。学习的年限从十三岁一直到二十岁。如《礼记·内则》所载：“十有三年，学乐、诵诗，舞《勺》；成童（十五岁），舞《象》，学射御；二十而冠，始学礼，可以衣裘帛，舞《大夏》。”学习是有严格进度程序的。

对于周代制度的了解，主要依据《周礼》和《礼记》的记载。前者由汉代河间献王刘德采集当时材料编纂而成，共分天官、地官、春官、夏官、秋官、冬官六篇；后者为汉人根据先秦旧籍编定。戴圣编定四十九篇，称《小戴记》，戴德编定八十五篇，称《大戴记》，其文中提供的材料对周代社会文化的研究仍有参考的价值。

西周音乐教育的目的，恰如《周礼·地官》所言：“以乐礼教和，而民不乖。”其根本在于防止奴隶的反抗，以巩固周王室的阶级统治。“和”在我国古代音乐美学理论中是一个相当重要的概念，简言之，是利用音乐的“和”（和谐）来求得天地和、君臣和、上下和、人心和，企图保持剥削阶级统治秩序的永恒不变<sup>①</sup>。但是，西周的音乐教育在客观上也提高了当时的音乐水平，从平民中选拔优秀的音乐人材则为王室独有的雅乐注入了新的血液。后来，到社会发生变革之时，这些在西周音乐教育机构中培养出来的人材，便在“文化下移”中扮演了重要的角色。

---

① 周畅《中国古代音乐美学中“和”的观念》（《音乐研究》1980年第2期）



## 八音——金、石、丝、竹、匏、土、革、木

我国的器乐艺术素以丰富多采而著称。周代的乐器见于记载的已有七十种左右。《诗经》中明确提到的乐器有：琴、瑟、箫、管、箛、埙、篪、笙、鼓、磬、賁鼓、应(鼓)、田(鼓)、县鼓、鼙鼓、鞀、钟、镛、南、钲、鼗、缶、雅、祝、圉、和、鸾、铃、簧等二十九种<sup>①</sup>。如“琴瑟友之”，“钟鼓乐之”（《周南·关雎》），“击鼓其镗”（《邶风·击鼓》），“左手执籥，右手秉翟”（《邶风·简兮》），“我有嘉宾，鼓瑟吹笙”（《小雅·鹿鸣》），“鼓钟伐鼗”（《小雅·鼓钟》），“賁鼓维镛”，“鼙鼓逢逢”（《大雅·灵台》），“天之镛民，如燠如篪”（《大雅·板》），“猗與那與，置我鞀鼓”（《商颂·那》）等等，说明众多的乐器在古代社会生活领域中发挥着广泛的作用。

周代已经出现“八音”的名称。如《周礼·春官·大师》载：“皆播之八音——金、石、土、革、丝、木、匏、竹”，《尚书·尧典》载：“三载，四海遏密八音”等。所谓“八音”，是我国古代依据制作材料的不同，将乐器分成八个类别。这种乐器分类法名称的产生，标志着我国古代器乐艺术的发展已进入了一个成熟的阶段。有人按照周代文献中记载的乐器作了如下归类<sup>②</sup>：

一、金类：钟、鐃、镛、剡、笙钟、颂钟、鐃于、钲、铎、铎。

二、石类：离磬、玉磬、鞀、笙磬、颂磬。

① 杨荫浏《中国古代音乐史稿》（上册）

② 张世彬《中国音乐史论述稿》

三、土类：埙、埜、缶。

四、革类：土鼓、足鼓、楹鼓(建鼓)、县鼓、鼙鼓、鼗鼓、雷鼓、灵鼓、路鼓、晋鼓、鼙鼓、鞀、应鼓、朔鼓(田)，提、鞀、麻、枹、鼙鼓、灵鼓、路鼓、搏拊。

五、丝类：琴、颂琴、瑟、箏、筑。

六、木类：柷、圉(敔)。

七、匏类：笙、簧、笙、竽、和、钟笙、竽。

八、竹类：箫、言、筴、管、簫、篴、篴、簫、产、仲、筠、幽篴、苇篴、篴、篴、沂、篴、篴、应、雅。

上述八类乐器中，以皮革类的鼓和竹制的吹管乐器数量最多，品种也较丰富，两者占有先秦乐器总数达一半以上。铜制的钟类乐器也有着特殊的地位，它们以富于穿透力的音色、精密的音律和宽广的音域体现着时代音乐文化的进步。这三类乐器均以声音响亮、气势磅礴为特色，“钟鼓喤喤，磬管鏘鏘”，正是这些乐器在演奏中的生动描绘，体现了上古时期的人们在音乐中的追求。同时，“八音”中也不乏富于色彩性的乐器。木类乐器中的“柷”，形如木升，上宽下窄，演奏时用木棒左右撞击，演奏柷表示乐队奏乐开始。敔则状如伏虎，背上有二十七片锯齿，演奏时用木长尺刮之，表示乐曲的终结。“鼙击鸣球”，“坎其击缶”等等，说明当时器乐演奏中已有不少音色上的变化。当时，“八音”中也已出现了一定的乐器组合形式，如“鼓瑟鼓琴”，琴和瑟常常是一起出现的，后人比喻夫妻感情的和谐为“琴瑟之好”。“贲鼓维镛”，是说大钟总是和大鼓配合演奏的，有着音响辉煌的效果。凡此种种，说明“八音”分类法的产生正是我国古代音乐文化开始进入一个较高发展层次的反映。

“八音”一词，它所指的八类乐器只限于我国先秦时期劳动人民所创造的本民族的传统乐器，即所谓“华夏旧器”。所以，这一名词后来在历史上渐渐成为中国古老的传统音乐的同义语。同时，“八音”所包含的乐器，也为后世雅乐所专用，主张雅乐的人将八音齐备看作是遵循古代乐制的必须条件。

## 将子无死，尚能复来

### ——周穆王西游的故事

西周前期的一百八十多年间，是我国奴隶制社会的鼎盛时期。周穆王是成王的曾孙，是西周的第五代王。相传，他是一位既爱好音乐又喜欢旅行的帝王。据《穆天子传》载：周穆五十三年（约公元前964年）<sup>①</sup>，他亲自率领了一支包括乐队在内的庞大队伍，到遥远的西方游历。这次西行，往返行程达三万五千里，其路线大致相当于今天出陕西入河南，往北经山西出雁门关到达内蒙，再沿黄河经宁夏到甘肃过青海入新疆，跨过昆仑山脉北部，越过葱岭到达中亚细亚，然后东返。穆王每到一地，都与当地部落首领互赠礼品，并举行盛大的音乐演奏会。如书中所载：“天子五日休于口山之下，乃奏广乐。”“天子三日休于玄池之上，乃奏广乐，三日而终，是曰乐池。”据近人顾实考证，

“口山”为阿富汗附近的蜀山，“玄池”即是与里海相连的黑湖（KaraKul）。文中所谓的“乃奏广乐”，即指规模盛大的歌舞演出。相传穆天子最后来到西王母之邦，拜会了西王母，赠送给西王母及臣僚们大量丝织物和其他物品，西王母也回赠给穆王一

<sup>①</sup> 葛伯赞主编《中外历史年表》

行许多珍贵物品。西王母在风景优美的瑶池设盛宴招待穆王一行，并即席作歌吟诗，共颂友谊：

白云在天，	（天上飘着白云，）
山陵自出；	（山峰耸立云端；）
道里悠远，	（道路漫长悠远，）
山川间之；	（山水相隔其间；）
将子无死，	（祝你长生不老，）
尚能复来。	（往后能再相见。）

这发自内心的歌唱，表达了远隔千山万水的西部地区各族人民对中原华夏族人民的深情厚意<sup>①</sup>。

周穆王满载中亚地区和西北各族人民的深情及珍贵礼品，胜利地返回王都。在回来的路上，从邻近中国边境的地方，遇到一位擅长表演傀儡戏的外国人，名叫偃师。据《列子·汤问》载，偃师带给穆王一个自造的“倡者”。这人的一举一动简直和真人一模一样。“领其颐则歌合律，捧其手则舞应节，千变万化，惟意所适”。缩着腮帮唱歌非常动听，举起手跳舞十分合拍，变化多端，想怎么样就怎么样。穆王以为是真的，就邀宠妃盛姬和嫔妃们一起观看。表演快要结束的时候，“倡者”却眯着眼挑逗穆王左右姬妾。穆王勃然大怒，要杀掉偃师。偃师赶紧把“倡者”剖开给穆王看，只见尽是些皮革、木头、胶、漆以及花花绿绿的颜色，里面肝、胆、心、肺、脾、胃、肠应有尽有，外面皮毛、齿发、筋骨十分逼真。把这些假东西拼合一起，又象刚才那样表演起来。穆王又高兴又惊奇，说：“人之巧乃可与造化者同功”

<sup>①</sup> 中国青年出版社编《中国古代史常识·先秦部分》

乎！”认为真可算达到了“巧夺天工”的地步，便用自己的副车把偃师带回了中国。这是近三千年前，我国历史上一次空前的中外音乐文化交流。周穆王把中国音乐和中原地区的先进文化传播到西部各族人民中，也带回了外国的傀儡艺人和各族人民的友谊。周穆王西游一事发生在交通极不发达的公元前第十世纪。穆王不辞辛劳，万里迢迢地横渡流沙冰峰，跨越千山万水，为加强古代中外经济和文化交流作出了了不起的贡献。

《穆天子传》一书可能是春秋战国时期的人根据当时流传的周穆王西征犬戎的历史故事和有关西王母的神话传说编写成的。书中既有真事（《左传·昭公十二年》即有“昔穆王欲肆其心。周行天下，将皆必有车辙马迹焉”的记载），又掺杂了神话幻想。这部书出现于西晋太康年间，当时（太康二年，公元281年）有个名叫不准的人，在汲郡（今河南汲县）盗掘一座古墓，发现墓中有大批竹简。西晋王朝得知后，派人将有文字的竹简全部运回官府，据说有数十车之多。经当时学者整理后，方知是一批有价值的古书。《穆天子传》便是其中的一部。这是我国古代地下古文献的一次重大发现。历史上将它与西汉年间从孔子旧宅中发现《古文尚书》一事合称为“鲁壁汲冢”。这座古墓经当时中书监荀勖(xù)考证，知是战国时期魏襄王之墓，距西晋已有五、六百年时间了。

## 王子朝奔楚

### ——“礼崩乐坏”之一

西周前期是周王朝最为强盛的时期，天子具有至高无上的地位和权力，当时是“礼乐征伐自天子出”。周王在诸侯中享有很

大权威，各封国诸侯要定期朝见周王，向周王朝贡，含有“统天下于一尊”的意义。天子对诸侯甚至有生杀之权，如周夷王曾朝会诸侯，烹死齐哀公。所谓“溥天之下，莫非王土；率土之滨，莫非王臣”（《诗经·小雅·北山》）。说明周天子是最高的土地所有者，有权向贵族和庶民取得贡赋以及周王需要的一切东西。当时，技术百工，文化典籍也主要集中在周王室，形成独尊一统的“王室文化”。

春秋时期（公元前770年——前476年），是我国奴隶社会向封建社会转变的时期。平王东迁之后，周天子的地位一落千丈，不但丧失了控制诸侯的能力，反而成了“小国之君”，常常被人利用，即所谓“挟天子以令诸侯”。周王室已处于风雨飘摇、大厦将倾的境地。这种现象反映在文化上，便是历史上有名的“礼崩乐坏”。由于政治、经济出现新的不平衡，有的诸侯国迅速崛起，形成了大国争霸的局面。同时，各诸侯国文化获得空前发展，出现了一股由“王国文化”向“侯国文化”转化，也即是“文化下移”的潮流。王子朝奔楚，便是在这样的历史文化背景下产生的轰动一时的事件。

王子朝何许人呢？他是周景王的长庶子，是一位王子，朝是他的名字。他本来有宠于景王，差一点被立为太子。公元前520年，周景王死，王子朝便联合一批丧失职官的旧官、百工，起兵争夺王位，这就是史书记载的“了已，葬景王。王子朝因旧官、百工之丧职秩者与灵、景之族以作乱”（《左传·昭公二十年》）。经过四年战争，王子朝兵败，便率领召氏之族、毛伯得、尹氏固、南宫嚭等旧宗族“奉周之典籍以奔楚”（《左传·昭公二十六年》）。这是我国先秦史上一次最大的文化迁徙活动。

东周时期，王室与宋、鲁是当时三个文化中心。商朝贵族微子启就封于宋国，这里是商朝贵族的聚居地。本来就有较先进的文化。鲁国是周公旦长子伯禽的封地，当初成王还特地送他一套典册文物，是保存“周礼”的地方。但由于王室衰微，有专门技术和知识的乐官、百工，陆续分散到各诸侯国，扩大了文化的传播。王子朝奔楚，使周人典籍大量移入楚国，从此，楚国代替东周王朝，与宋、鲁同为文化中心。在这三个中心地区，鲁国孔丘创儒家学派，宋国大夫墨翟创墨家学派，战国时楚国李耳创道家学派<sup>①</sup>。

春秋时期的文化下移不仅表现在王室的百官散到诸侯国，也反映在各诸侯国之间乐工的迁移交流。《论语·微子》记载了鲁国乐师四散的情景：“太师挚适齐。亚饭干适楚。三饭缭适蔡。四饭缺适秦。鼓方叔入于河。播鼗武入于汉。少师阳、击磬襄入于海。”这段文字记述的是春秋末期鲁哀公执政的时候，众多著名的鲁国乐师走向四面八方。这里的“河”、“汉”、“海”，大致是指黄河流域、江汉流域和东海之滨。《汉乐·礼乐志》中也有一则材料：“春秋时，陈公子完奔齐。陈，舜之后，《招乐》存焉。”认为《韶乐》是陈公子奔齐时带去的，所以孔子有机会在齐国看到这一著名乐舞。陈，在今河南淮阳、安徽亳县一带，是舜的后代妫满的封国。这些“礼崩乐坏”的情景，从另一个侧面也反映了这一时期的音乐文化在更加广阔的范围内扩散和传播的情况，这就造成了各诸侯国的音乐文化趋于繁荣的局面。如当时晋、楚、齐、秦等大国和后起的吴、越等国，都拥有众多音乐水平很高的乐师。从考古材料看，齐、鲁两国周围有许多小国，如

<sup>①</sup> 范文澜《中国通史简编》（第一编）

纪国、莒国、鄆国、滕国、邾国等范围内，都有春秋时期的乐器出土，而且多为编钟、编磬、编铎。有的国家很小，如邾国，即今之邹县，传世的乐器却那么多，相当惊人，象邾公孙铸，邾公铎编钟、邾公孙恽编钟，邾公孙华编钟，邾大宰钟等等。鄆国范围内，在临沂西花园涑河北岸也出土了九件一组的编钟<sup>①</sup>。滕县西部古代滕国遗址的一块墓地里，出土了编钟十三件，其中钮钟九件，铎钟四件，刻有铭文79字<sup>②</sup>。所有这些，都反映了在“文化下移”的时代潮流中，各国音乐文化迅速发展起来的事实。

## 八 佾 舞 于 庭

### ——“礼崩乐坏”之二

周朝为了维护奴隶主贵族的阶级统治，以周天子为中心，实行分封，形成一种以血缘关系为联系的“宗法制”，并根据君臣、上下、亲疏、高低的区别，又形成天子、诸侯、卿、大夫、士这样一种阶梯式的等级制度。在这个基础上，产生了一整套严格而完整的君臣、上下、父子、兄弟、亲疏、尊卑、贵贱有别的礼仪制度。反映在音乐上，便是音乐的等级化。明确规定什么样等级的人享受什么样规格的音乐。这种礼乐制度，是不能随意“僭越”和破坏的。

西周音乐的等级化具体表现在享用音乐规模的区分上。在观赏舞乐的规格方面具体规定“天子用八，诸侯用六，大夫四，士二”（《左传·鲁隐公五年》）。这里的数字，都是指“佾”。“八

① 李纯一《山东地区音乐考古及研究课题》（《中国音乐学》1987年第1期）

② 树澍、增源《滕县发现东周乐器》（《音乐小杂志》1984年第8期）



佾者何谓也？佾者列也”，即是乐舞行列。古代对“佾”有两种解释，一是“八人为行列”，则分别为六十四人，四十八人，三十二人和十六人。一是解释为自乘，即分别为八八六十四人，六六三十六人，四四十六人，二二得四人。“八佾之舞”是天子享用的乐舞。“天子八佾，诸侯四佾，所以别尊卑”<sup>①</sup>。在乐队的排列和乐器使用的多寡方面，《周礼·春官·大司乐》的记载是“正乐县之位：王宫县，诸侯轩县，卿大夫判县，士特县。”即规定天子可以享用四面之乐，诸侯则为三面之乐，卿和大夫享用两面的乐队排列，士只允许排列一面。这种音乐上的等级规格，完全是由森严的宗法制度所决定的。

春秋时代的大动乱和大变革，彻底打乱了奴隶主贵族的统治秩序，音乐的等级制度也失去了约束力。《论语·八佾》载：“孔子谓季氏八佾舞于庭，是可忍也，孰不可忍也。”鲁国大夫季桓子在自己的庭院里演出了天子方能享用的“八佾之舞”，违背了礼的规定，引起了孔子极度的愤慨。

齐景公执政时，晋国派臣子范昭到齐国探听虚实。在酒宴中范昭对乐师说：“能为我调成周之乐乎？吾为子舞之。”所谓“成周之乐”亦即天子之乐。范昭的行为也潜越了礼的规定，幸而齐国乐师借口“冥臣不习”未予理睬，气得范昭灰溜溜地跑了出去<sup>②</sup>。

鲁成公二年（前589年），卫国率兵攻打齐国，差点全军复没，主帅孙桓子为新筑大夫仲叔于奚所救，才免于被俘。不久，卫国赏赐于奚城邑，于奚辞谢不受，却要求得到诸侯享用三面悬

① 班固《白虎通·礼乐》

② 《晏子春秋·内篇杂上第五》

挂的乐器，并用繁纓装饰的马匹以朝见，卫侯应允了。孔子听了这件事，认为“唯器与名，不可以假人”，感叹地说，还不如多给他城邑呢，因为赐予器物 and 名号，这是周天子的权利<sup>①</sup>。

鲁文公四年（前623年），卫国的卿大夫甯武子到鲁国访问，鲁文公在宴会上叫乐师给他演唱小雅《湛露》和《彤弓》，甯武子一声不吭。原来，这两首歌本应是周王宴请诸侯时演唱的。甯武子说：“其敢于大礼以自取戾？”认为怎么敢冒犯大礼而自取罪戾，表现出一个尊礼的人明智而克制的态度<sup>②</sup>。

以上史实，证明春秋时期“礼崩乐坏”局面由来已久，在各诸侯国早已不同程度存在着礼乐废弛的现象，越到后来，在奴隶社会逐渐瓦解的过程中周代的礼乐典章制度越被冲击得七零八落。“八佾舞于庭”，说明在一些人心目中，“天子之乐”并不是那样神圣不可侵犯，这实在是观念形态上的巨大变化。随着奴隶制的崩溃，往昔金字塔般的礼乐制度失去了金碧辉煌的光泽，最终变成一堆瓦砾，成为历史的陈迹。

## 恶郑声之乱雅乐也

### ——“礼崩乐坏”之三

雅乐是周代推行礼乐制度的两大支柱之一，是西周奴隶制鼎盛时期的产物，曾起到巩固周王室宗法统治的积极作用。但是，随着奴隶制度的日趋没落，雅乐的等级内容已越来越变得空洞而毫无意义，它只是一种越来越流于形式的僵化了的音乐。因此，到

① 《春秋左传·成公二年》

② 《春秋左传·文公四年》

了春秋时期，雅乐已很难适应社会的需要而生存下去。与此同时，一种新颖的音乐开始兴起，象汹涌的浪潮一样不断地冲击着雅乐千疮百孔的堤坝。这种“新乐”，就是郑卫之音。

郑卫之音是我国古代音乐史研究中一个长期扯不清的问题。褒之者曰“音声之至妙”贬之者曰“乱世之音也”。但是，如果对郑卫之音产生的历史渊源、地理环境诸因素作一番深入的考察，那么，它的真实面目还是依稀可辨的。

如果照字面解释，“郑卫之音”就是我国周代郑国和卫国的地方音乐。古代的郑国和卫国，位于河南一带，原是商民族聚居的地区。周武王伐纣灭商后，把邶（今河南汤阴县南）、鄘（今河南汲县）、卫（今河南、河北交界处）三处分别封给商纣王之子武庚，以及他自己的两个弟弟管叔和蔡叔。《史记·周本纪》载：“武王为殷初定未集，乃使其弟管叔鲜、蔡叔度相禄父治殷。”《地理志》云：“河内，殷之旧都。周既灭殷，分其畿内为三国，《诗》邶、鄘、卫是。邶以封纣子武庚，鄘，管叔尹之；卫，蔡叔尹之；以监殷民，谓之三监。”可知西周统治者本来的意图是为了监视殷商遗民，以防作乱。但武王死后，管叔、蔡叔却勾结武庚叛乱。周公旦率军镇压，诛杀武庚、管叔、流放蔡叔。至成王大规模分封诸侯，把武王的另一个弟弟康叔分封在商朝旧地（即商末帝王辛所迁的新都朝歌），建立卫国，同时把殷民七族也作为卫国的种族奴隶。郑国，因初封在郑（今陕西华县）得名，后东徙河南，改都为“新郑”（今河南新郑），其疆域约当今河南中部。由此证实，郑国和卫国，原来就是商朝遗民聚居的地方。这就不难理解，所谓“郑卫之音”，实际上就是一种保留了浓郁的商族音乐风格的民间音乐，或者说，它是商族音

乐的遗声。

郑卫之音的特色，从《诗经》中郑、卫两国的“国风”和记载郑、卫两地民间风俗的文献中尚能窥知一、二。《毛诗传笺通释》载：“郑国之俗，三月上巳，于溱、洧两水之上，招魂续魄，秉兰拂除不祥。”描绘了一幅郑国百姓每年阳春三月，在溱、洧两河一带，熙熙攘攘地聚会、祭祀的热闹场面。《诗·郑风·溱洧》中还有男女互赠香草表示爱情的活动，而此种男女盛会，总是伴有音乐和舞蹈的。《史记·货殖列传》载：“今夫赵女郑姬，设形容，揄鸣琴，揄长袖，蹑利屣，目挑心招，出不远千里，不择老少者，奔富厚也。”记述了郑国女子爱打扮、善歌舞，喜外出卖艺投奔的习俗。《左传·襄公十一年》关于郑人赂晋侯以“金石之乐”的记载，也反映了郑国十分发达的音乐水平。

《诗经》中郑、卫两地的民歌中有不少男女逗趣的情歌，并且流露出大胆而炽热的感情。有人统计，《诗经》中《国风》凡一百六十篇，基本上是民歌，郑、卫合占六十篇，达三分之一强。而《国风》中各国风谣多数比较短小，《卫风·氓》和《邶风·谷风》却是罕见的大段分节歌，可见郑、卫的音乐水平较别国高出一截。郑、卫音乐这种数量上和质量上的优势地位，正是它继承了商音乐较高水平的音乐传统的结果<sup>①</sup>。所有这些，为我们推测“郑卫之音”的风格提供了依据，可以说它是一种热烈奔放、生动活泼的民间音乐，较多保留了商代音乐优美抒情、色彩华丽的特点，比较富于浪漫气息。

由于郑卫之音风靡于社会矛盾特别尖锐的时期，使它一登场便很快成为争议的对象。它在特定的历史环境下形成，又伴随着

<sup>①</sup> 冯洁轩《论郑卫之音》（《音乐研究》1984年第1期）

社会上不同嗜好者的喝采声和咒骂声生存、发展。因此，如果再对郑卫之音的历史见证人——赞赏者和反对者——作一番剖析，或许有助于弄清其是非曲直。

《晏子春秋》记载了齐景公夜听新声而不朝的事。齐景公（前547—前489年在位）是一位对音乐有特殊癖好的国君。新造柏寝台，又造长康台（古代观赏歌舞的建筑物）供其享乐，铸造有名的大吕钟，使师开鼓琴则爱听商音。使歌人虞唱则爱听变齐之音。甚至整夜不睡觉地迷恋于音乐，以至于不能早朝。齐景公有句名言：“夫乐，何必夫故哉？”表明了他对“新乐”的迷恋和对“旧乐”的否定。

魏文侯（前446—前396年在位）是一位精通音乐的君王。《战国策》载：“魏文侯与田子方饮酒而称乐。文侯曰：‘钟声不比乎？左高。’”能从铿锵鸣响的“金石之乐”中听出钟声的不协调，并且指出失准的位置所在。他对子夏（即卜商，孔子七十二弟子之一）说的一段话最为著名：“吾端冕而听古乐，则唯恐卧；听郑卫之音，则不知倦。敢问古乐之如彼，何也？新乐之如此，何也？”（《乐记·魏文侯篇》）他用亲身体验指出古乐和新乐是两种有着截然不同效果的音乐。

齐宣王（前320—前302年在位）也是一位爱好音乐的君王，他对无盐女钟离春说过：“寡人今日听郑卫之声，呕吟感伤，扬激楚之遗风”（刘向，《新序》）。他的同时代人梁惠王更直截了当地说：“寡人非能好先王之乐也，直好世俗之乐耳”（《孟子·梁惠王章句下》）。这些自春秋中叶至战国时期对音乐非常爱好的君王，对于郑卫之音评价几乎是一致的。尤其魏文侯，史称“最为好古”（《汉书·礼乐志》），在诸侯中享有崇高声誉，又是一位有

着雄才大略，善于礼贤下士，从而使弱小的魏国在战国初期成为强盛国家的贤君，对郑卫之音能够作出客观而公正的评价，说明了“郑卫之音”是一种适应新兴封建地主阶级享乐需要的“新乐”。郑卫之音风靡于当时，不是一个孤立的现象，而是时代发展的必然。

但是，郑卫之音必然受到礼乐制度的维护者儒家的排斥，孔子曾禁不住地哀叹：“恶郑声之乱雅乐也”（《论语·阳货第十七》）。《乐记·乐本篇》云：“郑卫之音，乱世之音也，比于慢矣。”把它看成促使社会动乱的因素。事实恰好说明，随着整个奴隶制度的崩溃，作为上层建筑之一的雅乐，自然也行将结束它的历史使命（后来封建统治者又重新祭起雅乐的亡灵则是另一性质的问题），而“郑卫之音”的问世，恰恰起到了加速“礼崩乐坏”进程的作用。这股迎合封建时代需要而兴起的潮流，在长达四个世纪左右的时间里，席卷各诸侯国的官庭之间，形成中国音乐史上空前繁荣的景象。郑卫之音对于雅乐的冲击，不过是反映了当时社会变革中在音乐领域内新、旧势力互相交替的客观现象而已。

## “宫、商、角、徵、羽”的由来

“宫、商、角、徵、羽”是我国古代音乐的阶名，即五声音阶中各音的名称，表示音阶中的五个音级，合称“五声”。

《左传·昭公二十五年》载子大叔回答赵简子询问揖让、周旋之礼时说：“为九歌、八风、七音、六律，以奉五声。”意思

是说，各种各样的歌曲，各个地区的民歌，不论用七音，还是用六音，都是以“五声”为主。说明自古以来五声音阶在我国一直占有相当重要的地位。在我国传统音乐术语中，以“变”表示低半音，“变宫”表示比宫音低半音，“变徵”表示比徵音低半音。但两个变声，可以看作是丰富五声音阶，其骨干音仍然是宫、商、角、徵、羽。

“五声”的概念及个别阶名，已经在春秋时期的有关文献中不止一次地出现，如《左传·昭公二十年》载：“一气、二体、三类、四物、五声、六律、七音、八风、九歌，以相成也。”这是晏婴对齐景公所说的话，说明音乐和音阶中各种各样的变化是相辅相成的。《国语·周语》载：“琴瑟尚宫，钟尚羽，石尚角，匏竹利制，大不踰宫，细不过羽。夫宫，音之主也，第以及羽。”这是乐官州鸠对周景王讲的道理，说明各类乐器适宜演奏的音级，并用“大”表述低音，用“细”表述高音，而且以宫作为音阶的起点、主音，构成调式。《春秋繁露·楚庄王第一》载有：“虽有察耳，不吹六律，不能定五音。”等等，说明“五声”作为比较完整的音阶理论体系，至少在春秋时期已经确立。这一断言，从《管子·地员篇》所载的“三分损益法”的生律过程，可以寻找到科学的根据。

那末，“宫、商、角、徵、羽”五个阶名因何命名，由何而来，自然是一个令人感兴趣的问题。

冯文慈先生认为，“宫、商、角、徵、羽阶名五字，实出于我国古代天文学中‘天官’（星座）之名<sup>①</sup>。”对这一古老而又神秘的命题作了富有创见性的探讨。

<sup>①</sup> 冯文慈《论“宫、商、角、徵、羽”阶名由来》（《中国音乐》1984年第1期）

古人观测日月星辰的运行以相互间位置永恒不变的恒星为背景，于是选择了黄道赤道附近的二十八个星宿为“坐标”，称为二十八宿。

东方苍龙七宿，角亢氐房心尾箕。

北方玄武七宿，斗牛女虚危室壁。

西方白虎七宿，奎娄胃昂毕嘴参。

南方朱雀七宿，井鬼柳星张翼轸。

东方苍龙、北方玄武（龟蛇）、西方白虎、南方朱雀，这是古人把每一方的七宿联系起来想象成的四种动物形象，叫做四象。以东方苍龙为例，从角宿到箕宿看成为一条龙，角象龙角，氐房象龙身，尾宿即龙尾。再以南方朱雀为例，从井宿到轸宿看成为一只鸟，柳为鸟嘴，星为鸟颈，张为喙，翼为羽翮。这和外国古代把某些星座想象成为某些动物的形象（如大熊、狮子、天蝎等）相类似<sup>①</sup>。

冯文慈先生认为：“宫”是二十八宿环绕的中心——“中宫”，即北斗七星。“商”是东方青龙七宿中的心宿三颗星中的主星，名即曰商。“角”是东方青龙七宿中的角宿。“徵”是东方青龙七宿中的氐宿。“羽”为南方朱雀七宿中的翼宿。阶名五字可能来自宿名。这也许是古代思想领域中的神秘主义在音乐文化领域中的反映。

也有人认为，“五声”名称更早的缘起，可能是古人运用畜禽之名作为音阶的“唱名”。《管子·地员篇》把徵、羽、宫、商、角等由低到高的—列音与家畜的鸣声相比拟：“凡听徵，如负猪

<sup>①</sup> 王力主编《古代汉语》下册（第一分册）



豕，觉而骇。凡听羽，如鸣马在野。凡听宫，如牛鸣窳(窖)中。凡听商，如离群羊。凡听角，如雉登木以鸣，音疾以清。”并指出：“牛、马、雉、猪、羊”的上古读音与“宫、羽、角、徵、商”颇为近似。而“五声”各名与其相对应的动物之名，在日本语音（日本汉字的“音读”是模仿中国汉字的读音，其中分“吴音”、“汉音”、和“唐音”）中更是惊人地一致或相似，这是“五声”的雏形。而随着天文学的开创与发展，音乐又与天文学紧密联系起来，于是人们在星宿中，找到五个发音与“音名”差不多的名字，正式确定为“五声”各音之名，这就是一直沿用至今的“宫、商、角、徵、羽”<sup>①</sup>。

《乐记·乐本篇》则提出“宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物”的伦理观念，把人们重视宫音、通常以宫作音阶起点，“故音者，宫立而五音形矣”（《淮南子·原道训》）和象征封建统治的人君硬扯在一起，给“五声”涂抹上一层神秘的封建色彩。

“宫、商、角、徵、羽”的名称始于何时？其下限自然不应迟于春秋时期，那么，它的上限呢？冯文慈先生认为：“很可能始于西周，甚至商代。”它与天文历法的兴起有着密切的关系。

探讨“五声”阶名由来的意义，在于它能揭示出古人对音乐本质的理解。古人认为音乐来自神秘的、深邃的天体宇宙，即“生于太一”。在今日人们习以为常的音乐，越在远古越有一种神秘的超自然的力量，这就是今天简谱中普普通通的“1、2、3、5、6”、的阶名为什么在古代会和遥远的天上星宿“宫、商、角、徵、羽”联系在一起的道理吧。

<sup>①</sup> 应肇赞《也谈“宫、商、角、徵、羽”的由来》（《中国音乐》，1985年第2期）

## 音乐与数学的结晶

### ——三分损益法与十二律

我国古代五声音阶体系虽然在四、五千年前已有可能确立，但有关的乐律理论，也即确定乐音体系中各音的绝对准确高度及其相互关系的方法最初却见于距今两千六百余年的春秋时期，这便是《管子·地员篇》中所记载的“三分损益法”。

“三分损益法”是我国古代最早记载的、采用数学运算求律的方法。《管子·地员篇》曰：“凡将起五音，先主一而三之，四开以合九九，以是生黄钟小素之首，以成宫；三分而益之一，为百有八，为徵；不无三分而去其乘，适足以是生商；有三分而复于其所，以是生羽；有三分而去其乘，以是生角。”

上段文字说明，三分损益法是按振动体长度来进行计算的。文中“小素”即“白练，乃熟丝，即小弦之谓”<sup>①</sup>，可知是弦上求律。它的方法是，先以一条空弦为基础，将其长度三等分，“三分益一”，即增加其长度的三分之一，求得其下方的纯四度音。再“三分损一”，即减去次弦长度的三分之一，可生得次一律上方的纯五度音。再“三分益一”……，如此生律四次，得出五音，根据上文列成算式如下：

$$1 \times 3^4 = 81 \cdots \cdots \text{宫}$$

$$81 \times \frac{4}{3} = 108 \cdots \cdots \text{徵}$$

$$108 \times \frac{2}{3} = 72 \cdots \cdots \text{商}$$

<sup>①</sup> 《清史稿·乐志二》

$$72 \times \frac{4}{3} = 96 \cdots \cdots \text{羽}$$

$$96 \times \frac{2}{3} = 64 \cdots \cdots \text{角}$$

《管子》的律学计算仅止于五律，构成五声音阶。假设宫音在C<sup>1</sup>，其乐音高低位置如下：



《管子》这部书据传是管仲的著作。管仲是春秋时期齐桓公的著名宰相，生卒年约为公元前725年至前645年。他是一位大政治家，曾辅助齐桓公“九合诸侯，一匡天下”，而且精通音乐。

《吕氏春秋·慎大览》载：“管子得于鲁，鲁束缚而送之——使役人载而送之齐。皆讴歌而引。管子恐鲁之止而杀己也，欲速至齐，因谓役人曰：‘我为汝唱，汝为我和。’其所唱，适宜走。役人不倦而取道甚速。管子可谓能因矣。”说明管仲是音乐的行家，他在危急情况下能够机智地运用音乐手段达到保护自己的目的。一般学者认为，《管子》一书是后世假托之作，可能是战国或秦汉时人采拾有关管仲言行，附以他书汇集而成。其中《地员篇》是专论土壤和农林生产的篇章，所插入“三分损益法”的文字有可能为注文，应比管子生活年代为晚<sup>①</sup>。但就它的形成与实践运用的年代，应与管子生活的时期大致相当。因此，将“三分损益法”视为管仲生活的春秋时代的产物，还是可信的。

欧洲最早的五声音阶理论是由希腊“数论之祖”毕达哥拉斯

<sup>①</sup> 冯文慈《“管子·地员篇”、三分损益法及其它》(《中国音乐》1982年第3期)

(Pythagoras)的五度相生律奠定的。毕达哥拉斯生卒年约为公元前580年到前501年,要比管仲晚一百四十多年。管仲的“三分损益律”(由三分损益法产生的律制即称三分损益律)和毕达哥拉斯的“五度相生律”乃是基本原理相通而具体现象各异的两种生律法。前者由弦长的“三分益一”和“三分损一”返往交替不断相生,从而求得各律;后者则以纯五度音列连续向上或连续向下而生出各律。因此,两者同样产生七声音阶,但第四度音有 $\sharp e$ 和 $f$ 的区分,两者同样产生十二律,则有六个律相同,而其他六个律不相同(“三分损益律”的变化音都带有升号,“五度相生律”的变化音都带降号)的差异,因此,两者是有区别的<sup>①</sup>。

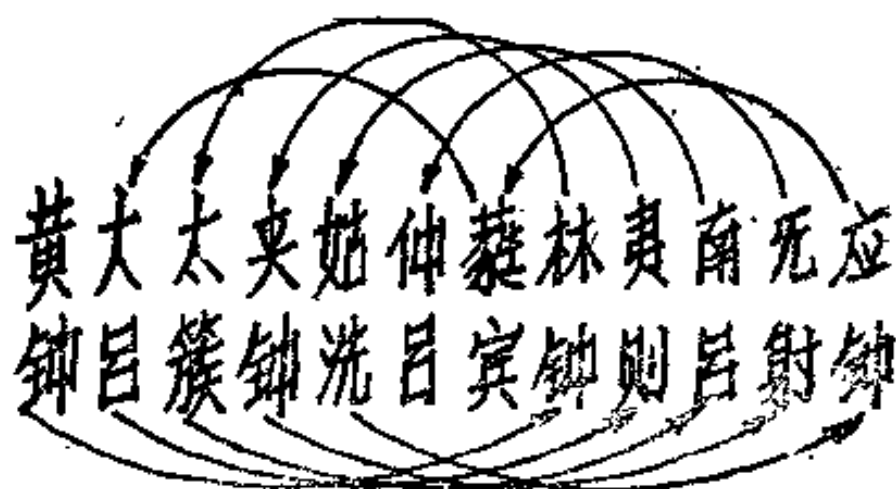
什么叫“十二律”?简单地说,把一个八度分成十二个半音,就叫做“十二律”。诚然,不同的生律法便能产生不同的十二律。我国古代文献中最早记载十二律律名的是《国语·周语下》。周景王问律于伶州鸠,时在周景王二十三年,即公元前522年。周景王将铸造无射钟,向乐官州鸠询问有关律的问题。州鸠提出“律所以立均出度也”,“纪之以三,平之以六,成于十二,天之道也。”等有关律和数的关系,同时列举了十二律的律名。《国语》成书于公元前五世纪,当是战国初期学者辑录春秋各国记言史书汇编而成。出土的西周中晚期编钟上已有“妥宾”、“无灵”等律名的铭文,证明我国最早一位律学家州鸠关于律的言论不仅是可信的,并且在当时的音乐实践中已加以应用。

《吕氏春秋》在“三分损益法”生五律的基础上继续往下推算,即生出十二律。据《音律篇》载:“黄钟生林钟,林钟生太

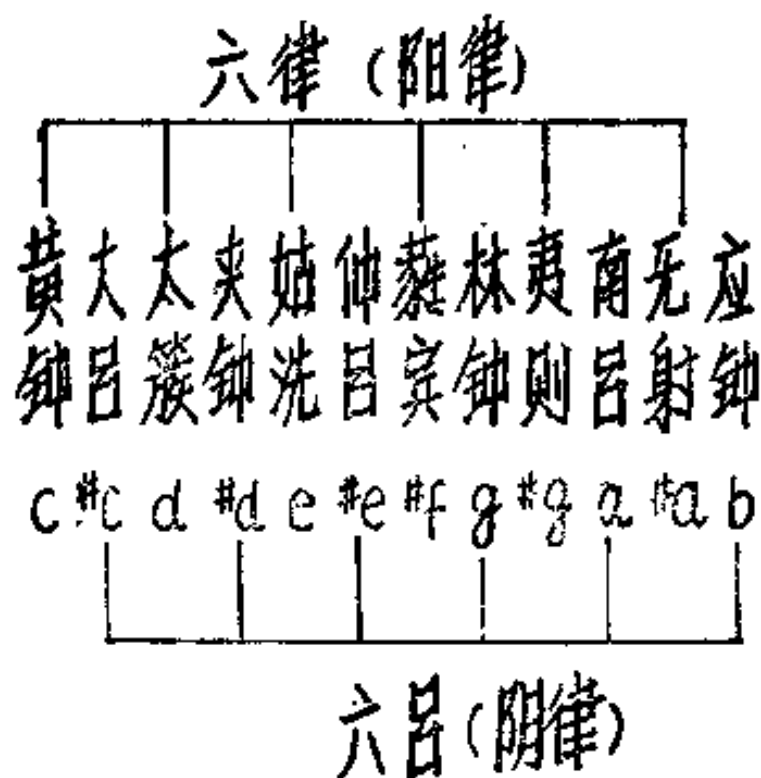
<sup>①</sup> 陈应时《中国古代文献记载中的“律学”》(《中国音乐》1987年第2期)

簇，太簇生南吕，南吕生姑洗，姑洗生应钟，应钟生蕤宾，蕤宾生大吕，大吕生夷则，夷则生夹钟，夹钟生无射，无射生仲吕。三分所生，益之一分以上生；三分所生，去其一分以下生。”

十二律上下相生的次序如下。



十二律由低到高的排列次序（假设黄钟为C）如下：



这种生律法也叫“隔八相生法”，它以黄钟为元声，余声则依十二律次序循环计算，每隔八位生一律。《汉书·律历志》称

之“八八为伍”。十二律分为阴阳两类，奇数六律为阳律，叫做六律；偶数六律为阴律，叫做六吕，合称为律吕。但古书上所说的“六律”，乃是一种泛称，如“予欲闻六律、五声，八音”。

（《尚书·益稷》）通常是包括阴、阳各六的十二律而言的。

由“三分损益法”所生的十二律，实际上是一种不平均律。它所形成的古代大全音（204音分）较十二<sup>1</sup>平均律的全音为大，古代小半音（90音分）较十二平均律的半音为小。因此，三分损益法上下相生到第十二律仲吕时，就出现了“仲吕极不生”，“黄钟不能还原”的现象，暴露出十二律不能回归本律和无法“周而复始”地旋宫转调的问题。由此也揭开了长达两千多年之久的人们寻求理想的平均律的历史篇章。

律学是“音乐声学”的组成部分之一，也是数学、物理学与音乐学之间的一个边缘学科。它的基础在于人类对音高（一定频率的乐音）的认识，运用数理逻辑的精密计算方法来研究乐音之间的关系<sup>①</sup>。“音乐之所由来者远矣，生于度量，本于太一”（《吕氏春秋·仲夏纪》）。古人很早就认识到音乐与度、量、衡之间的密切关系。“度”是物体的长度；“量”是物体的体积或容积；

“衡”是物体的重量，而所有物体的发音都与一定的度、量、衡存在着某种必然的联系。三分损益法与十二律律名都出现于我国春秋时期，既是人类探求音乐与数学内在联系智慧的结晶，也是社会制度转化过程中生产力获得较大发展的时代产物。

---

① 黄翔鹏《中国古代律学——一种具有民族文化特点的科学遗产》（《音乐研究》1983年第十期）

## 诗言志，歌咏言

### ——我国最早的一部诗歌总集《诗经》

春秋时代，是我国奴隶社会向封建社会转化的时代，也是社会经济和文化走向大发展的时代。它在文化上取得辉煌成就的标志之一，就是我国最早的一部诗歌总集《诗经》的诞生。或者确切一些地说，它从藏于宫廷王室的典册中解放出来，走向社会，走向民间，成为受教育者必读的教科书。这部中华民族古老文化典籍在历史上产生的深远影响是难以估量的。

《诗经》现存三百零五篇，简称“诗三百”，采集了由西周初期到春秋末期（前1066—前541年左右）共五百多年间的各类音乐作品（原有311篇，《小雅》中六篇有目无辞，俗称笙诗，可能是器乐曲）。《诗经》原称《诗》，也就是配乐的歌辞。《墨子·公孟篇》云：“诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百。”精练地概括了《诗经》可诵，可奏、可歌、可舞的音乐性质。只是到了后来，一般认为是秦火之后，《诗经》的曲调部分逐渐亡佚，才成为纯粹的诗歌形式。

《诗经》分风、雅、颂三部分。实际上也是音乐上的分类。宋代郑樵（1103—1162）说过，“风土之音曰‘风’，朝廷之音曰‘雅’，宗庙之音曰‘颂’”（《通志·点序》）。明确地指出《诗经》包括民间歌曲、宫廷歌曲和祭祀乐舞三类不同内容和形式的音乐作品。

《风》包括十五国风，共有160篇。为周南、召南、邶、鄘、卫、

王、郑、齐、魏、唐、秦、陈、桧、曹、豳等地的民间歌谣。其中除二南（周南、召南）是当时江汉流域一带民歌外，其余都是黄河流域地区的民歌，包括今天陕西、甘肃、山西、河南、河北、山东这样广阔的地域。民歌为什么叫风呢？有人解释，主要原因是风的声音有高低、大小、清浊、曲直种种的不同，乐曲的音调也有高低、大小、清浊、曲直种种的不同，乐曲有似于风，所以古人称乐为风。同时乐曲的内容和形式，一般是风俗的反映，所以乐曲称风与风俗的“风”也是有联系的。因此，所谓国风就是各国的乐曲<sup>①</sup>。宋代朱熹说它“多出于里巷歌谣之作，所谓男女相与歌咏，发其情也”（《诗集传序》），可知民间情歌在中间占有相当的比重。

以《关雎》（周南）为例：

## 原文

关关雎鸠，  
在河之州。  
窈窕淑女，  
君子好逑。  
参差荇菜，  
左右流之；  
窈窕淑女，  
寤寐求之。  
求之不得，  
寤寐思服；

## 大意

相思鸟叫得真动听啊，  
它们在河中央草地上。  
那位贤惠安静的姑娘，  
真是我理想的好对象。  
那长短不齐的水草啊，  
它左左右右顺水流淌；  
那贤惠安静的姑娘啊，  
害得我无时不把她想。  
追求不到心里真懊丧，  
从黑夜一直想到天亮；

<sup>①</sup> 高亨注《诗经今注》



悠哉悠哉，	象掉了魂样唉声叹气，
辗转反侧！	翻来复去都难入梦乡！
参差荇菜，	那长短不齐的水草啊，
左右采之，	我一左一右把它捞起，
窈窕淑女，	那贤惠安静的姑娘啊，
琴瑟友之。	我弹琴鼓瑟和她交往。
参差荇菜，	那长短不齐的水草啊，
左右芣之；	我一左一右把它采撷，
窈窕淑女，	那贤惠安静的姑娘啊，
钟鼓乐之。	我击钟敲鼓让她欢畅。

这是一首描写古代男性追求女子的民间情歌，它充满了真挚、纯洁的感情和浓郁的抒情气息，曲调应是非常优美的。孔子曾说：“《关雎》之乱，洋洋乎盈耳哉！”（《论语·泰伯》），认为在这首歌曲的结尾部分，那丰富的音乐灌满了听者的耳朵。这首歌曲很可能有多人同唱，或者有器乐的伴奏与烘托，大概是一种声乐、器乐交相辉映的效果。特别是歌词中提及的“琴瑟之乐”和“钟鼓之乐”，反映了当时两类不同组合的器乐演奏形式，使人们对春秋时期音乐的发展水平有了认识 and 了解。

再如卫国的民歌《木瓜》（卫风）：

<b>原    文</b>	<b>大    意</b>
投我以木瓜，	你送我一个木瓜，
报之以琼琚。	回赠你一块佩玉。
匪报也，	不是为了报答，

永以为好也。

投我以木桃，

报之以琼瑶。

匪报也，

永以为好也。

投我以木李，

报之以琼玖。

匪报也，

永以为好也。

是永远相爱的信物。

你送我一个木桃，

回赠你一块佩玉。

不是为了报答，

是永远相爱的信物。

你送我一个木李，

回赠你一块佩玉。

不是为了报答，

是永远相爱的信物。

《诗经》中类似这样的抒情恋歌很多，几乎每首都象珍珠宝石似的，闪烁着奇异的光彩，表现了人们对忠贞爱情的向往和追求。从结构上看，它运用的曲调应是单纯重复的手法，这是我国上古音乐中最常用的一种曲式结构。

又如魏风《伐檀》（节录）：

原文

大意

坎坎伐檀兮，

嗨嗨嗨砍木头啊，

寘之河之干兮，

把它放在河岸上，

河水清且涟漪。

河水清清翻波浪。

不稼不穡，

既不播种，又不收获，

胡取禾三百廛兮？

你凭什么拿三百捆粮食？

不狩不猎，

既不冬猎，也不夜猎，

胡瞻尔庭有县貆兮？

为什么你的庭院挂着猪獾？

彼君子兮，

那些所谓“君子”啊，

不素餐兮！

都是不劳而食的呀！

这是一首优秀的讽刺歌曲，是奴隶们对不合理社会现象的强烈抨击，反映了劳动者的觉醒。这大约是一首伐木号子。每段七句歌词中，每一句后边都有语助词“兮”或“猗”，实际上就是劳动号子中一唱众和的呼号音调。公元前634年（宋襄公十七年），就有“板筑役夫，歌以应杵”（高承《事物记原》）的记载。这首歌曲反映了奴隶们边劳动边唱号子，讽刺、揭露奴隶主贵族不劳而获的寄生虫生活。

《国风》是《诗经》中的精华部分。它直接表现了古代劳动人民的感情、智慧和天才，所谓“饥者歌其食，劳者歌其事”，具有高度的思想性和艺术性。

《雅》分大雅、小雅，共105篇，主要是贵族（公卿、大夫、士）创作的乐章。古代“雅”、“夏”二字通用，西周王畿周人也称为夏，所以二雅都是西周王畿的作品。一般认为，大雅多为朝会宴飨之作，小雅乃个人抒情之作。其中许多作品是贵族创作的讽谕歌曲，有的是对日趋尖锐的社会矛盾的揭露，有的是批评国政，在一定程度上同情人民的痛苦，而一些宴飨、狩猎歌曲，则多数是对统治阶级歌功颂德的作品。

《颂》为祭祀宗庙祖先的乐舞，共40篇。包括周颂（西周）、鲁颂（鲁国）和商颂（宋国）三个地区的作品。颂，就是歌颂之颂，赞美之意，作品内容都是颂扬统治者的“文德”、“武功”，形式千篇一律，词语晦涩难明。《诗经》之《颂》无韵，王国维由此推断它的乐曲的节奏必定悠长。这对了解当时雅乐的内容与形式，有一定的历史价值。

现存的《诗经》曲谱，均出自宋、元、明、清四代。其中以南宋乾道年间（1165—1173）进士赵彦肃传谱的《风雅十二诗谱》

（据说传自唐代开元年间）和清代乾隆帝主持编辑的《诗经乐谱全书》影响最大。但学术界一般认为，这些后人制造的“古董”，不过是在保守复古思想支配下的产物，很难说有任何积极价值。

## 一个难解的历史文化之谜

### ——《诗经》是孔子编定的吗？

《诗经》这部不朽的古代歌辞汇编究竟由谁人之手编纂而定？千百年来一直众说纷纭。但说来说去无非是两种意见，一种认为《诗经》经孔子删定，保留了三百零五篇的规模。一种认为孔子并未删诗，只是整理了《诗经》的音乐。矛盾的焦点都集中在文化伟人孔子身上，仁者见仁，智者见智，遂成了一个难解的历史文化之谜。

近些年来，《人民音乐》等刊物曾就此问题展开过讨论，并且有所深化，但其实质仍是历史上一些观点争议的继续。认为孔子删诗的见于《史记·孔子世家》、《汉书·艺文志》、郑玄《六艺论》（《诗谱序正义》引）、赵岐《孟子题辞》、晋世伪孔安国《尚书·序》、《隋书·经籍志》、吕氏《读诗记》、周子醇《乐府拾遗》、郑樵《通志乐略》第一、马端临《文献通考·经籍考》、王应麟《困学纪闻》卷三、赵翼《陔余丛录》、赵坦《宝甍斋文集·孔子删诗辨》、王崧《说纬·孔子删诗条》等书。认为孔子未尝删诗的见于孔颖达《毛诗正义》、朱鉴《文公诗传遗说》、叶适《学习记言》、苏天爵《读诗疑问》、黄淳耀《诗剑》、朱彝尊《曝书亭集·诗论》、崔述《洙泗考信录》卷五、李醇《群经识

小》等书<sup>①</sup>。争议之双方均引述了多种理由，但所依据的基本史料，前者以《史记·孔子世家》为主，后者则以《左传·襄公二十九年》所载“季札观乐”为据。

《史记·孔子世家》云：“古者《诗》三千余篇，及至孔子，去其重……，三百五篇孔子皆弦歌之，以求合韶、武、雅、颂之音。礼乐自此可得而述，以备王道，成六艺。”司马迁的这一段话在历史上产生很大影响，以至于“历代儒生，莫敢异议”。首先提出挑战的乃是唐代的孔颖达，他说：“孔子所录，不容十分去九。迁言古诗三千余篇，未可信也”（《毛诗正义》），对此表示怀疑。后世也多认为，孔子删诗之说，均系汉以后的记载，不见于先秦诸书，司马迁距孔子的生活年代已有七百年之久，况且《论语》未载此事。诚如崔述在《读风偶识》卷三所言：“学者不信孔子所自言，而信他人之言，甚矣，其可怪也！”但持删诗说者还搬出了经传中所引逸诗，可能是孔子删诗所余的篇章，说诗本有《小序》511篇，后不见传等项理由，认为《诗经》确由孔子删诗编纂而定。

《左传·襄公二十九年》记载了著名的“季札观乐”的史实。季札是春秋时期吴王梦寿最小的儿子，称作季子。因食采邑于延陵（今江苏武进）、州来（今安徽寿县）二地，又称延陵季子或州来季子。吴地本为“蛮夷之邦”，周太王的长子太伯、次子仲雍因放弃王位逃奔到吴地当了蛮人君长，并把中原地区的先进文化带到了那里。传位至吴王梦寿时，吴国逐渐强大起来。周景王元年（前544年），吴公子季札作为友好使者<sup>多</sup>历聘鲁、齐、晋、郑、卫等国，在那些地方进行政治访问与文化交流活动。

<sup>①</sup> 吴超《试论孔子无删诗之事而有正乐之功》（《人民音乐》1982年第10期）

季札访问鲁国时，提出观看周王室保存下来的乐舞的请求，鲁国于是为他准备了盛大的乐舞表演，即《左传》所载“请观于周乐”。鲁国是周公旦长子伯禽的封地，有条件保存周朝的天子礼乐和王室典籍，以及虞、夏、商、周四代之乐舞。鲁国乐工为季札演唱了周南、召南、邶、鄘、卫、王、郑、齐、豳、秦、魏、唐、陈、郕等十四国的民歌，以及小雅、大雅、颂等宫廷、祭祀歌曲，接着又表演了《象箛》、《南箫》、《大武》、《韶濩》、《大夏》、《韶箛》等传统乐舞。季札对每一个节目都提出了独到而中肯的评论。如《周南》、《召南》的“勤而不怨”；《邶》、《鄘》、《卫》诸风的“忧而不困”；《王风》的“思而不惧”；《郑风》的“其细已甚”；《齐风》的“泱泱乎，大风也哉！”；《豳风》的“乐而不淫”等等，对古代不同地区的音乐风格特色作了精辟的概括和评论。对小雅、大雅、颂和《大武》、《大夏》等作品也提出了独到的见解。季札最为推崇《韶箛》，认为这部作品“德至矣哉，大矣！如天之无不帟也，如地之无不载也。虽其盛德，其蔑以加于此矣，观止矣。若有他乐，吾不敢请已。”季札是我国古代文献记载较早的一位音乐评论家，他的言论表现了高度的华夏文化精神，也反映了春秋时期长江流域与黄河流域在文化方面已迅速接近的事实。

持否定孔子删诗说者据此认为，季札观乐时孔子才七岁，鲁国乐工当时演唱的乐歌，已是《风》、《雅》、《颂》俱全，其分类体系与《诗经》基本一致。而且《左传》是为鲁国史书《春秋》（从鲁隐公元年起记述止鲁哀公二十七年，凡四百四十二年）作解说的书，成书于战国初期，史料较为可信，从而排除了孔子编定《诗经》的结论。

但是，无论如何，孔子对《诗经》的整理与传播有着极其重要的贡献。《论语·子罕》载孔子自述：“吾自卫返鲁，然后乐正，雅、颂各得其所。”这是孔子整理过《诗经》的最有力的证据。《左传》载“季札观乐”中有一句关键之语“请观于周乐”，可知《周乐》的内容就是《诗经》的内容，只是前者是歌唱、乐舞表演时的称谓，后者是形之于文字的教科书的名称而已。正如吉联抗先生所说：“我认为这倒说出了一些道理，因为‘诗’即是‘乐’，所以正（整）‘乐’也就是整理了‘诗’<sup>①</sup>”。因此，孔子所说的“然后乐正”，倒有可能是“然后《周乐》得到了整理”的意思。它也反映了这样一个事实，从“季札观乐”（前544年），到“孔子正乐”（前484年），前后恰好相隔六十年时间，这一期间正是春秋时期“道衰乐废”异常迅猛之时，孔子的功绩恰恰在于在礼崩乐坏的情况下整理和保存了上古文化，使之免遭散失的厄运。总之，孔子无论删诗与否，似乎是一个较为次要的问题，而他在六十七岁的晚年能对《诗经》（包括音乐在内）进行一番整理，这一历史功绩乃是永世常存的。

## 中国言“六艺”者折中于夫子

### ——孔子对古代音乐文化的贡献

孔子是世界名人。他是我国古代伟大的政治家、思想家和教育家，同时也称得上是一位杰出的音乐家。孔子对于我国古代音乐教育所作出的贡献，应是当之无愧地载入史册的。

孔子名丘，字仲尼，鲁国曲阜人。自称“殷人也”，即殷商

<sup>①</sup> 吉联抗《司马迁说过孔子编《诗经》吗？》（《人民音乐》1983年第3期）

的苗裔。生于鲁襄公二十一年（前551年），死于鲁哀公十六年（前479年）。他的一生与音乐关系极为密切，可谓结下不解之缘。

孔子多才多艺，好学不倦，掌握了多方面的音乐技艺，例如，他会击磬、鼓瑟、弹琴、唱歌、作曲。他学习音乐异常刻苦认真，跟师襄子学弹琴曲《文王操》，师襄再三地说：“可以益矣”，孔子却一丝不苟，一再表示“未得其数也”，“未得其志也”，“未得其为人也”，直到文王的音乐形象在琴声之中跃然而出才肯罢休，使他老师师襄子都佩服得“避席再拜”（《史记·孔子世家》）。孔子对唱歌也总是精益求精，“子与人歌而善，必使反之，而后和之”（《论语·述而》），在听到别人唱得好时，一定请求人家从头唱，自己跟着再唱。孔子还常常用歌声抒发自己的感情。有一次，齐国选“女乐”八十人赠鲁国国君，鲁君受齐女乐，三日不听政，孔子只得离开鲁国，路上唱了一首歌：“彼妇之口，可以出走；彼妇之谒，可以死败。盖优哉游哉，维以卒岁！”表示了一种无可奈何的心情。《史记》中还记载了孔子创作琴曲《陬操》以哀悼被赵简子杀害的两名贤大夫的事迹。孔子直到临死前七天，还拄着拐杖在门口唱了一支哀歌：“泰山坏乎？梁柱摧乎？哲人萎乎？”预感到生命的行将终结，对人生恋恋不舍而泪流满面。孔子的一生在许多方面都表现了敏锐的音乐洞察力和高度的艺术修养。

孔子对我国古代音乐所作的贡献是多方面的：

一、整理《诗经》保存古代文化典籍。

孔子曾付出很大心血整理《诗经》。“吾自卫返鲁”，正是孔子率领一批弟子游历、考察卫、陈、曹、宋、郑、蔡、楚等国



十余年方回到鲁国，时年六十七岁。在“周室微而礼乐废，《诗》、《书》缺”的社会大动乱情况下，孔子整理了《周乐》。这应是孔子一生对《诗经》进行讲解、传授和研究的总结。有人认为，孔子大半辈子精力用于教育和整理古代文献。经过孔子和孔门弟子整理的文献，至少有《诗》、《书》、《易》、《仪礼》、《春秋》五种<sup>①</sup>。自然，孔子的最大功绩是在于把《诗经》这些保存在史官乐师手中的典籍解放出来，使它“飞入寻常百姓家”，成为广泛流传于社会的教科书，为我国古代教育奠定了永恒的基础。所以，这应是孔子对于中华民族古老文明不可泯灭的历史功绩。

## 二、重视音乐，列入教育课程

在孔子的教育思想体系中，十分重视音乐教育。他所设的六门课程：礼、乐、射、御、书、数中，音乐居于第二位。即使对自己的儿子，进行音乐教育也非常严格。孔子曾教训伯鱼：“人而不为《周南》、《召南》，其犹正墙面而立也与”（《论语·阳货》），把不学民间歌曲看作面壁而立、没有出路一样。孔子培养出不少有音乐技能的弟子，如颜回、子路、闵子、曾子、子思、子夏、子张等。有一次，孔子及其弟子受困于陈、蔡之间，连饭都吃不上了，孔子依然“讲诵弦歌不衰”。他的学生子游在武城当地方官，处处都能听到弦歌之声，孔子高兴得“莞尔而笑”。在孔子的教育思想中，把音乐看成是人的修养最后完成的阶段，所谓“兴于诗，立于礼，成于乐”（《论语·泰伯》）。孔子培养出许多高才，“弟子三千，贤者七十”。他首创的私学重视音乐教育，对后世有一定影响。

## 三、礼、乐治国，强调音乐的社会功能。

<sup>①</sup> 杨伯峻《试论孔子》（《论语译注》）

孔子指出：“人而不仁如礼何？人而不仁如乐何？”（《论语·八佾》），主张要使用礼、乐的手段，来贯彻以“仁”为核心的学说。仁就是做人的道德。他主张追求礼乐的实质，子曰：“礼云礼云，玉帛云乎哉？乐云乐云，钟鼓云乎哉？”（《论语·阳货》）。因此，礼乐的作用到孔子手里就系统化了，它构成了孔子音乐思想的核心与灵魂。孔子把音乐作为一种手段，与“礼”配合，赋予其治理天下的政治功能，提出“安上治民，莫善于礼；移风易俗，莫善于乐。”的主张（《孝经·广要道》），反映他要用音乐来改造社会风气的意图。孔子是儒家学派的创始人，儒家提倡音乐、肯定音乐的主张，在漫长的封建社会中一直是占统治地位的。

#### 四、确立音乐美学的标准——尽善尽美

孔子强调音乐的思想性及其教育作用，同时也肯定音乐的艺术性及其娱乐作用。这就是他率先提出的关于音乐美学批评“尽善尽美”的原则。“子谓《韶》尽美矣，又尽善也；谓《武》，尽美矣，夫尽善也”（《论语·八佾》）。这是孔子认为音乐内容要“善”、形式要“美”的辩证思想。孔子是承认音乐的娱乐作用的，他自己被《韶》乐陶醉得“三月不知肉味”。这种音乐美学观点在两千五百年前就为孔子所提出，应该说他为我国古代音乐思想的发展开辟了一个良好的起点<sup>①</sup>。

孔子一生的音乐活动成绩显著，尽管他的音乐言论留给后人的只是些不成系统的片言断语，而且在他的音乐思想中既有唯物的一面，也有唯心的一面，还有不少保守的因素，但我们仍能从中认识到孔子作为我国古代音乐家、尤其是作为最早的富有开创性的音乐教育家的伟大之处。正如范文澜先生所说：“中国封建

<sup>①</sup> 程云《略论孔子的音乐观》（《人民音乐》1980年第9期）

时代已经过去了，当作偶像崇拜的孔子也跟着过去了，但孔子对古代文化的伟大贡献和他在历史上的崇高地位，并未失去。”“他给中国人民留下了一份珍贵的文化遗产，中国人民必须珍重这一份遗产”（《中国通史简编》第一编207页）。

## 春秋时期的宫廷音乐家

我国古代的宫廷音乐，素来以硕大的规模和宏伟的气魄著称于世。《周礼》记载的“王宫县（悬）”，说明惟有天子方能享用东南西北四面全都悬挂钟磬之具的音乐规格。春秋时期，王室独自占有音乐文化的局面已经一去不返，各国乐师适应各诸侯国统治者的享乐需要，开拓出一个较之前代有更大发展、范围更加广阔的音乐天地。尤为重要的是，他们创造的音乐作品也力图从冗长、呆板的宗教气氛中摆脱出来，赋予它们一定的生活气息。

当时的宫廷音乐家，一般有两个特点。其一是他们的名字前面都冠以“师”的称呼，如师旷、师涓、师襄……，这是因为从周代始，乐师有高级乐师（太师）和一般乐师（少师）之分，

“师”字表明了他们在当时具有较高的社会地位，受到人们的普遍尊敬，因而春秋时期也沿袭了这一称谓。其二，乐师们往往是双目失明的瞎子，这也许是在音乐记谱手段还不完善的情况下，可以利用盲人较强的音乐记忆能力来从事音乐技能的掌握与传授的缘故。

师旷是晋国著名的音乐家，他的活动年代大致在晋悼公和晋平公（自公元前572—前532年）的执政时期。师旷曾多次自称

“瞽臣”、“盲臣”，他有着丰富的生活阅历。刘向《说苑·建本》有“盲臣安敢戏君乎？”的记述。《逸周书》载有“瞽矇无见，为人辨也，唯耳之持”的话，意思是说，我眼睛虽然看不见，但能够用耳朵来辨别各式各样的人物。师旷的听觉特别灵敏，有很强的辨音能力。《吕氏春秋·长见》载：“晋平公铸为大钟，使工听之，皆以为调矣。师旷曰不调，请更铸之。平公曰：‘工皆以为调矣。’师旷曰：‘后世有知音者，将知钟之不调也，臣窃为君耻之！’至于师涓而果知钟之不调也。”这件事不仅说明师旷的听觉比晋国铸钟乐工要灵敏得多，还表明他是一位忠于艺术、敢于直谏的音乐家。师旷还弹得一手好琴，具有相当精湛的演奏技艺。《史记·乐书》记载了师旷弹琴的故事：“……师旷不得已，援琴而鼓之。一奏之，有玄鹤二八集乎廊门；再奏之，延颈而鸣，舒翼而舞。平公大喜，起而为师旷寿。反坐，问曰：‘音无此最悲乎？’师旷曰：‘有。昔者黄帝以大合鬼神，今君德义薄，不足以听之，听之将败。’平公曰：‘寡人老矣，所好者音也，愿遂闻之。’师旷不得已，援琴而鼓之。一奏之，有白云从西北起；再奏之，大风至而雨随之，飞廊瓦，左右皆奔走。平公恐惧，伏于廊屋之间。晋国大旱，赤地三年。”这则故事最早见于《韩非子·十过》，据说师旷演奏的琴曲名为“清商”、“清徵”和“清角”。其实，如果剔除掉文中那些神话般夸张和渲染的成份，呈现在我们眼前的不正是师旷弹琴的奇妙魅力吗？他善于用琴声描绘飞鹤的翱翔、鸣叫，以及舒翼而舞的优美姿态，还能表现大自然中的风雨声和电闪雷鸣等震撼人心的种种音响。这在师旷之前几乎是闻所未闻的。说明师旷确实具有非凡的音乐才能和高超的演奏技艺。

卫国乐师师涓也以善弹琴而著称。他活动于卫灵公(前534年—前492年在位)时期。《史记·乐书》记载了师涓随卫灵公出访晋国的事迹：“卫灵公之时，将之晋，至于濮水之上，舍。夜半时，闻鼓琴声，问左右，皆对曰‘不闻’。乃召师涓曰：‘吾闻鼓琴音，问左右，皆不闻。其状似鬼神，为我听而写之。’师涓曰：‘诺’。因端坐援琴，听而写之。明日，曰：‘臣得之矣，然未习也。请宿，习之。’灵公曰：‘可’。因复宿。明日，报曰：‘习矣’。即去之晋，见晋平公。平公置酒于施惠之台。酒酣，灵公曰：‘今者来，闻新声，请奏之。’平公曰：‘可’，即令师涓坐师旷旁，援琴鼓之……”下面说，一曲未终，师旷便按住琴不让再弹，说是亡国的音乐，听不得。平公问是什么道理，师旷说此乃商纣王时乐师延所作的“靡靡之乐”。武王伐纣时，师延东逃投入濮水自尽，所以乐曲一定出自濮水。这则故事说明，卫国的濮水曾是商民族聚居之地，因而民间音乐极其丰富，而师涓则善于搜集并弹奏民间乐曲。

春秋时期名字叫襄的乐师有两人<sup>①</sup>，一是鲁国的师襄，他以击磬为职业，然而也会弹琴，后来在鲁国乐官四散的时候跑到海边谋生，另一是卫国的师襄，孔子适卫时曾跟他学过弹琴。《韩诗外传》和《史记·孔子世家》都记载了这件事。擅长于弹琴的师襄在教学中能够掌握循循善诱的原则，在他的启发下，孔子学琴从“得其曲”（熟悉曲调）、“得其数”（反复练习）、“得其意”（领会内容），直到“得其人”（创造音乐形象）、“得其类”（精通音乐）。说明早在春秋时期，我国的音乐教学便积累了一定的科学方法，而师襄的教学则反映了对音乐艺术内部规律的深

<sup>①</sup> 清梁玉绳《汉书古今人表考》

刻认识，这在当时的条件下，是十分难能可贵的。

郑国有一位杰出的大师，叫师文，他曾跟师襄学过琴，师襄夸奖他“虽师旷之《清角》，邹衍之吹律，无以加之”（《列子·汤问》）。师文学习音乐的态度非常严肃，据说他学琴三年不成，老师误认为他笨拙，让他回家。师文却讲了一段富有哲理的话：

“文非絃之不能钩，非章不能成，文所存者不在弦，所志者不在声，内不得于心，外不应于器，故不敢发手而动弦。”这是一段极其精采的关于音乐演奏的记述，说明演奏应表达特定的思想感情，而且要有内心的充分酝酿。师文关于“内得于心，外应于器”的体会，也是成语“得心应手”的由来，它成为我国古代音乐演奏的一项重要美学原则。据《吕氏春秋·审分览》载，师文弹奏二十五弦瑟时，整天弹得如痴如醉，甚至拜倒在瑟的面前喃喃自语：“我效于子，效于不穷也。”可见师文有着极其丰富的音乐内心世界。郑国是春秋时期音乐非常发达的国家，而师文恰恰是郑国宫廷乐师的优秀代表人物。

师乙，大概是一位奴隶出身的乐师，自称“贱工”，对歌唱有着渊博的知识，孔子的学生子贡向他请教怎样唱歌时，他说：

“故歌者，上如抗，下如坠。曲如折，止如槁木，居中矩，句中钩，累累乎殷如贯珠。故歌之为言也，长言之也。说之，故言之；言之不足，故长言之；长言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故不知手之舞之足之蹈之”（《史记·乐书》）。对歌唱的气息运用，行腔、吐字、感情抒发作了精辟的阐述。这一较为符合科学声乐理论和表现方法的言论出自师乙之口，可以想见春秋时期歌唱艺术的发展程度。

此外，春秋时期冠以“师”称的宫廷乐师，还有齐国的师开，

鲁国的师挚、师阳、师己，郑国的师悝、师触、师蠲，卫国的师曹等等，他们在各诸侯国宫廷音乐竞相发展的时刻，为春秋时期音乐潮流的进一步扩展，立下了不朽的业绩。

## 其民无不吹竽鼓瑟、弹琴击筑

### ——战国时期音乐的繁荣景象

马克思说：“一般地，战争对于经济的发展是很重要的”（马克思、恩格斯：《关于历史唯物主义的信》）。我国春秋时期一百四、五十个诸侯国之间进行的长达二百余年的兼并战争，为中国从奴隶制过渡到封建制的历史性大转变开辟着道路。到了战国时期，则形成齐、楚、燕、赵、韩、魏、秦七个大国争霸的局面。各国君主先后称王，封建制王权在各诸侯国确立起来，同时在战争中逐步改变群雄割据的局面而走向大一统。在文化方面也初步形成华夏文化的整体，形成统一的华夏文化传统和心理状态。这对我国最终成为一个中央集权的统一的封建国家，无疑地起着重要的作用。

战国时期，由于铁制工具的广泛使用，水利灌溉的发展，冶铁业的崛起，促使农业、手工业、商业迅速发展。在此基础上，战国时期的音乐文化也呈现出前所未有的一派繁荣景象。

齐都临淄（今山东淄博市东北）有户七万、占地六十余平方公里，是战国时期的文化名城。《史记·苏秦列传》载有苏秦对齐宣王（前320—前302年在位）的一段谈话：“临菑甚富而实，其民无不吹竽鼓瑟，弹琴击筑，斗鸡走狗，六博蹋鞠者。临菑之涂，车毂击，人肩摩，连衽成帷，举袂成幕，挥汗成雨，家殷人

足，志高气场。”活生生地画出一幅有三十多万居民的临鄆城中人们生活富裕、文化繁荣、街市热闹繁华的景象。

当时，国君齐宣王招集天下文人学士数百人至上千人，给以优厚待遇，让他们自由地讲学、议论。这些人聚集在稷门（西门）外，叫做“稷门之学”。这种大规模的学府也是前所未有的，对文化繁荣起到了一定的推动作用。

齐宣王还是一位喜爱音乐的君王，《韩非子·内储说》载：“齐宣王使人吹竽，必三百人。南郭处士请为王吹竽，宣王说之。廩食以数百人。宣王死，湣王立，好一一听之，处士逃。”这就是著名成语“滥竽充数”的来历。故事本身虽有一定的寓言性质，但《韩非子》写作年代距宣王、湣王不过几十年的时间，其中所写齐宣王爱听大规模竽合奏的嗜好应是有所依循的，也可想见富于鼓吹乐传统的山东民间音乐在古代齐国就有了可溯之源。齐国是富有文化传统的东方大国，从举国上下喜爱音乐的盛况，可知战国时期音乐的繁荣在很大程度上已经向民间渗透的事实。

楚国是南方大国，人口众多，疆土广大，有地千里。楚国对长江流域的开发起了巨大作用，可以说七国中秦、楚是对历史贡献最大的国家。楚文化是以融合巫文化和华夏文化为其特色的。从“郢人善歌”的记载可见当时楚国歌唱的普及。刘向《新序·杂事》载：“客有歌于郢中者。其始曰《下里巴人》，國中属而和者数千人；其为《阳陵采薇》，國中属而和者数百人；其为《阳春白雪》，國中属而和者数十人而已；引商刻角<sup>①</sup>，杂以流徵，國中属而和者，不过数人；是其曲弥高者，其和弥寡。”记录了楚国旧都郢城（今湖北江陵北）百姓善歌的民俗活动。楚人擅

① 《文选·宋玉对楚王问》“角”作“羽”



长于一唱众和的歌唱形式，而且歌唱名目繁多，具有广泛的群众基础。其中的“引商刻角，杂以流徵”，有人解释为是一种转调手法，中间的徵音具有流动的特征，需要有相当高超的声乐技巧才能演唱。楚国音乐有着鲜明的地方风格，据《左传·成公五年》载，公元前582年，就有楚囚钟仪戴南冠、琴上操南音的记录。战国时的楚声是一种具有较高水平的音乐形式。

燕国是北方大国。《战国策·燕策》记载了荆轲刺秦王的故事，荆轲临行前燕太子送于易水之畔，“高渐离击筑，荆轲和而歌”的动人场面，“太子及宾客知其事者，皆白衣冠以送之。至易水上，既祖取道，高渐离击筑，荆轲和而歌，为变徵之声，士皆垂泪涕泣。又前而为歌，曰：‘风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还！’复为慷慨羽声，士皆瞋目，发尽上指冠。于是荆轲遂就车而去，终已不顾。”这段文字对音乐的描写十分出色，它为荆轲的诀别场面增添了压抑的情绪和悲壮的气氛。“为变徵之声”、“复为慷慨羽声”，无论解释成是调式的变化，还是调性的转换，或是调式中运用变音，都在一定程度上证明战国时期音乐在表现手法上的复杂性。

赵国国君烈侯（前409—前386年在位）对音乐的喜爱达到不惜代价的地步。他对相国公仲连说：“夫郑歌者枪、石二人，吾赐之田，人万亩<sup>①</sup>。”如此厚重的赏赐说明赵国对音乐的重视。

《韩诗外传》还记载赵王派遣使者去楚国，亲自弹瑟送行，弹得极其动听的史实。魏国曾有魏文侯这样精通音乐的国君，韩国则有韩娥这样具有奇妙歌喉的民间歌手。所以战国时期不论宫廷或是民间，音乐活动很是普遍。

①《史记·赵世家》

秦国是西方大国，也是战国后期七雄中最大的强国。秦国的音乐有着自己独特的面貌，被称为“秦声”。《史记·李斯列传》载有李斯《谏逐客书》，其文云：“……夫击瓮，叩缶，弹箏，搏髀，而歌呼呜呜快耳目者，真秦之声也；郑、卫、桑间，《昭》、《虞》、《武》、《象》者，异国之乐也。”那些敲打陶罐，叩击瓦盆，弹着箏，拍着大腿，唱起来呜里呜噜听得十分过瘾的，才是地地道道的秦国音乐。《史记·廉颇蔺相如列传》还记叙公元前279年秦、赵两国会于渑池的史实。秦王请赵惠文王鼓瑟，命御史载入史册。蔺相如也请秦王击缶，说：“赵王窃闻秦王善为秦声，请奏盆缶秦王，以相娱乐。”可知“秦声”乃是秦国民间音乐的称谓。这一时期的秦国文化与中原文化正在迅速接近。近年来，陕西秦公陵区一号大墓出土了二十多件石磬和石磬残块，形体规整，色泽淡雅，光洁若镜，击之乐音清脆悦耳。石磬上还镌刻着190多个篆字<sup>①</sup>。这一春秋时期乐器出土的事实，也说明秦国音乐的实际发展水平，应不在六国之下。

战国时期的音乐在更加广阔的范围内发挥着作用，各诸侯国都拥有自己的音乐规模，同时，民间音乐活动又相当普及活跃，这是战国时期音乐文化空前繁荣的重要标志。

## 震惊世界的地下音乐宝库

### ——宫廷音乐一瞥

春秋战国时期，在各诸侯国宫廷中一般都有规模宏大的音乐场面。如鲁国孟献子访问晋国时，豪华的酒宴搬迁了三个地方而

<sup>①</sup> 《光明日报》1986年5月4日第一版

处处都有固定的编钟、编磬那样编制庞大的乐队。这就是刘向《新序》所记载的：“鲁孟献子聘于晋，宣子觞之，三徙，钟石之悬不移而具。”诸侯之间甚至以馈赠金石、女乐作为政治斗争的一种手段。如前562年，郑国用乐师师愬、师触、师蠲，歌钟两肆，女乐十六人贿赂晋侯<sup>①</sup>；前496年，齐人遗鲁君以女乐<sup>②</sup>，等等，宫廷王室都以享受音乐为时髦风尚。到战国时期，这种情况有增无已，宫廷音乐的规模不断扩大。一九七八年在湖北随县发掘的曾侯乙墓，使人亲睹战国时期宫廷音乐的奢侈与豪华，对了解当时宫廷音乐的规模，提供了一个难得一见的实例。

曾侯乙墓位于湖北随县城郊的擂鼓墩。曾国是楚国的国中之国。城濮之战时，晋国大夫欒枝对晋文公说：“汉阳诸姬，楚实尽之。”汉东姬姓国中最大的是随国，春秋之世，它还存在，但到战国就不知下落了。从随县墓出土的曾侯乙铜器铭文，可以得出结论，“随”同时也叫“曾”<sup>③</sup>。它虽然是一个历史上“失踪”的小国，但墓中随葬的灿烂夺目的众多乐器构成了一座巨大的地下音乐厅，其宏大的规模令人惊叹不已，这是一次轰动世界的音乐考古重大发现。

曾侯乙墓共出土七千多件文物。在铜器时代，铜是最重要的财富。该墓中出土文物，以铜器最为丰富，精美的铜器比比皆是。这座墓用铜总量可能达到十吨以上。此外还有金器九件，总重7.29斤，这些都是过去考古发掘没有见到过的。然而，墓葬中最有学术价值的乃是出土的124件乐器，这是中国古代音乐史方面的重大发现。

---

① 《左传·襄公十一年》

② 《史记·孔子世家》

③ 湖北省博物馆《湖北随县战国墓出土文物》（《中国文物》第二期）

随葬乐器集中在大墓的中室和东室（墓主人的主棺在东室），仿佛是正殿和寝宫的排场。中室几乎成了演奏厅，全套钟、磬架安排了三面，占据了突出的位置，恰如典籍所载“诸侯轩悬”的规格。全套编钟65件（甬钟45件，钮钟19件，镈钟1件），分列八组，分三层悬挂在高大的钟架上。编钟总重量达5134斤，连簠簋（挂编钟、编磬的架子）在内共重一万多斤。最大的甬钟通高153.4厘米，重203.6公斤。每个甬钟都能敲击出两个乐音，在隧、鼓部位镌刻着该乐音的音阶名称。钮钟有可能用于定调。编磬全套32件，分列四组。这套曾侯钟的总音域跨五个八度，基调和现代的C大调相同，中心音域十二律齐备，可以在三个八度内构成完整的半音阶，也可以在旋宫转调的情况下演奏七声音阶的乐曲。

中室的乐器除钟、磬之外，还有不同形制的鼓（其中建鼓一具，面径0.8米，鼓身长约1米，在古代墓葬中仍属首次发现），以及配套的竹木丝弦等弹拨、吹奏乐器。由于酒器放置在中室的东墙下，正对钟、磬架所构成的空间，可以揣想，那就是墓主生前与宾客共宴享的位置了。

东室是一些轻型的以琴瑟为主的乐器。从中室和东室不同的乐器配置，可以了解春秋战国时期大型的“钟鼓之乐”和小型的“琴瑟之乐”的不同器乐形式的组合。

曾侯乙墓的乐器群，计有：

编钟	65个	编磬	32个
十弦琴	1件	五弦琴	1件
二十五弦瑟	12件	鼓	4件
篪	2件	排箫	2件
笙	5件		

墓中这批竹木乐器保存完好，为我们提供了先秦乐器中一些过去未敢想见的实物。例如两件竹排箫中有一件居然多数箫管还可以吹奏发音，证实它和传入东欧的排箫有基本相同的编管体制，是按音阶编列的。它们对于乐器史的研究具有很高的历史价值。

曾侯钟上一共有两千八百多字的错金铭文，记载了当时楚、齐、晋、周、申等国与曾国的各种律名、阶名、变化音名的对照情况，说明十二律的律名体系在不同的诸侯国之间，早在春秋时代已经存在不同的异名的情况。铭文中使用的乐律学术语，在科学概念上表现出相当精密的程度，如蕤、少、反、大、浊、后、角、颀、曾、酥等，近代乐理中那些大、小、增、减各种音程和八度音的概念，早在两千四百多年之前我国已有了自己民族的独特表达方式。

曾侯乙墓可以当之无愧地称作一座地下音乐宝库，它是我国古代音乐文化光辉创造的见证<sup>①</sup>。

编钟中有一件为楚惠王铸赠曾侯乙的铜铸，其铭文为墓葬的断代提供了可靠依据。铭文为：“佳王五十又六祀，返自西阳，楚王熊章乍曾侯乙宗彝，寘之于西阳，其永时用享。”大意是说：在楚惠王五十六年的时候，楚王熊章从西阳（湖北安陆）返回楚国，并且赶制出赠给曾侯乙的铜铸，作为丧仪的纪念奠祭于西阳，让曾侯乙永远享用。由此推断，曾侯乙下葬的年代应在公元前433年或稍晚些的时候，属于战国的初期。

1981年8月，在湖北省随州市擂鼓墩二号墓又出土文物数百件，其中有青铜编钟36件，石编磬12具，以及九鼎八簠等大量青铜礼器，为人们了解曾国宫廷音乐的规模进一步提供了实物资料。

① 黄翔鹏《古代音乐光辉创造的见证》（《人民音乐》1979年第4期）

曾侯乙的随葬品以乐器为主，乐器中又以钟、磬为主体。在先秦时期，钟、磬一直是祭祀和宴饮中最为隆重的乐器，所谓“金声玉振”。《左传》中还有“钟鸣鼎食”的记载：“左师（宋人，即向戌）每食击钟。闻钟声，公曰：‘夫子将食’，既食，又奏。”可知钟、磬在宫廷宴飨中使用的情况。曾侯乙钟是目前所见古代编制最为庞大的一套编钟，楚王赠送的礼器也是一件精美的乐器，由此推断，曾侯乙必定酷爱音乐，甚至有可能他本人就是一位颇有艺术修养并且精通乐律的音乐家。曾国的宫廷音乐，不仅标志着春秋战国时期音乐文化的高度发展水平，而且在当时的世界范围有着不可低估的重大意义。

## 邻有丧，舂不相

### ——说唱音乐的远祖

《荀子》一书中有《成相篇》，这是一篇通俗的歌词，它的形式很引起后世的注意。一般认为，它可能是我国最早的说唱音乐的唱词。

荀子是战国后期重要的思想家，赵国人。司马迁说他“年五十始来游学于齐”，是曾在齐国临菑稷门讲学的“稷下先生”，后来成为稷下的领袖人物。由于受到齐人的排挤他到了楚国，春申君让他做兰陵令。春申君死，荀子也被罢官。但他居于兰陵，死后也葬于兰陵。他的学生中最著名的有韩非子和李斯。荀子著书数万言，他的一生，由北而南，生活阅历是相当丰富的。

《成相篇》的内容是揭露统治者的愚蠢，要求他们推行开明的政治。这个相当长的说唱本子分为三个大段落，包含着同一节

奏的五十六次重复。它的节奏形式绝大多数是这样的：

X X X	X X X	X X X X	X X X	
(词例) 请成相，	世之殃，	愚闇	愚闇	陋贤良，
请布基，	慎圣人，	愚而	自专	事不治，

X X X X	X X X X	X X X	
人主无贤，	如瞽无相	何怅怅！	
主句忌胜，	群巨莫谏	必逢灾。	

这是以“相”作为伴奏乐器的一种说唱形式。“相乃乐器，所谓舂牍”（唐·杨倞：《荀子·成相篇注》）。是用几尺长的粗竹筒制成的乐器，奏起来用两手棒着舂击地面，打出节奏。古时人们舂米或夯地时，就叫做“相”。《礼记·曲礼》载：“邻有丧，舂不相。”可作为佐证。同时也说明这种说唱音乐形式是从劳动中间发展而来的。

因此，荀子的《成相篇》应是我国说唱音乐的远祖。清人卢文弨（1717—1795）曾指出：“审此篇音节，即后世弹词之祖”（《荀子集解》），说得是很有见地的。

## 沅湘之间，其俗信鬼而好祠

### ——民间音乐巡礼

在战国时期民间音乐的肥沃土壤中，生长出两株光彩夺目的奇葩：一是黄河流域风靡于各国宫廷的“郑卫之音”；一是长江流域饱含楚地声韵的“楚辞”。

“楚辞”是战国时期流行的一种歌曲体裁，它是在楚国民歌的基础上形成的。楚国民间音乐有着悠久的历史渊源，据《左传》载，鲁成公九年（前582年），晋侯视察军库时见到郑人所献的楚国俘虏，乃是一个名叫钟仪的乐官，给他琴，弹起来有南方的音调。宋代黄伯思对“楚辞”的特点解释得比较精辟：“屈宋诸骚，皆书楚语，作楚声，纪楚地，名楚物，故可谓之‘楚辞’”（《东观余论》）。因此，楚辞实际上是以楚国的历史、风俗、音乐方言进行创作的、有着鲜明地方特色的艺术作品。

楚国是我国古代南方的一个大国，它有着广阔的疆域和深厚的文化基础，因而长期地发展了自己独特的文化。楚原先是殷的同盟国，偏处于淮河流域，以后逐渐向南发展到湖南、湖北一带。西周时期不断扩张，建国于汉水、长江之间。春秋时，先后吞并群舒、百濮、卢戎等族的四十余个部族或小国，势力迅速扩大，成为争霸中原的主要力量。经过二百多年的征战，楚国终于成为西连滇、黔，东并吴越，统一了长江、汉水、淮河流域的南方大国，对我国南方地区的开发作出了重要贡献。

楚音乐文化的特点，在于它在“巫”与“史”两大文化源流中属于“巫”的系统。这一文化系统的特征从战国曾侯乙墓的鸳鸯壶奏乐图案到西汉马王堆墓棺饰的奏乐图中的鬼神、怪兽演奏，就能鲜明地反映出来。因此，楚辞实质上是楚地原始祭神歌舞的延续。后汉王逸《楚辞章句》解释《九歌》时说：“昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神”，也是关于楚地盛行巫风的形象记述。《吕氏春秋·侈乐》则说：“楚之衰也，作为巫音”，更把楚国的衰亡归咎于它的文化形态。



《九歌》是最能体现“楚辞”特色的作品，因为它本来是古代楚国广泛流传的民间祭歌，有人认为是南楚民歌，是一种组歌的形式。“特别是与祭祀祖先、敬神、民族史诗有关的歌、乐曲，具有不容侵犯的‘神圣’性质，自有严格的传承规矩，一般都能保有历时千年而基本不变的面貌<sup>①</sup>。”因此《九歌》的古老性是毋庸置疑的，它经屈原修辞、加工而成了“楚辞”中的作品。

《九歌》共有十一首歌曲，“九”字是古代的满数，应是泛指多数的意思。它依着所祭祀的不同神鬼，有着不同的标题。这十一首歌曲的标题是：

《东皇太一》	（祭天神·迎神曲）
《东 君》	（祭太阳神）
《云 中 君》	（祭云神）
《湘 君》	（祭湘水男神）
《湘 夫 人》	（祭湘水女神）
《大 司 命》	（祭司人寿命之神）
《少 司 命》	（祭司人子嗣之神）
《河 伯》	（祭黄河神）
《山 鬼》	（祭山神）
《国 殇》	（祭祀阵亡将士）
《礼 魂》	（送神曲）

以《东皇太一》和《国殇》为例：

① 黄翔鹏《论中国传统音乐的保存与发展》（《中国音乐学》1987年第4期）

## 东 皇 太 一

### 原 词

吉日兮良辰，  
穆将愉兮上皇。  
抚长剑兮玉珥，  
璆锵鸣兮琳琅，  
瑶席兮玉瑱，  
盥将把兮琼芳。  
蕙肴蒸兮兰藉，  
奠桂酒兮椒浆。  
扬枹兮拊鼓，  
疏缓节兮安歌，  
陈竽瑟兮浩倡。  
灵偃蹇兮姣服，  
芳菲菲兮满堂。  
五音纷兮繁会，  
君欣欣兮乐康。

### 译 文

在吉日良辰的好时光，  
恭恭敬敬地娱祭太一东皇。  
手握长长的玉镶宝剑，  
全身佩玉碰撞得叮叮当当。  
祭坛的席子啊光滑如玉，  
神座前的鲜花啊美丽芳香。  
用香草蒸煮的肉献祭，  
把桂花酒浆洒在地上。  
抡起鼓槌啊敲起来吧，  
节拍徐缓啊歌声安详，  
忽而竽瑟齐响啊放声高唱。  
群巫穿着华丽服饰翩翩起舞，  
香气的芬芳溢满了殿堂。  
动听的音乐啊错杂交响，  
尊贵的天神啊愿你愉快健康。

## 国 殇

### 原 词

操吴戈兮披犀甲，  
旌蔽日兮敌若云，

车错毂兮短兵接。  
矢交坠兮士争先。

凌余阵兮躡余行，	左骖殪兮右刃伤。
霾两轮兮絷四马，	援玉枹兮击鸣鼓。
天时怱兮威灵怒，	严杀尽兮弃原野。
出不入兮往不反，	平原忽兮路超远。
带长剑兮挟秦弓，	首身离兮心不怨。
诚既勇兮又以武，	终刚强兮不可凌。
身既死兮神以灵，	魂魄毅兮为鬼雄！

## 译 文

手持锋利的戈啊身披犀牛皮铠甲，  
 战车交错在一起啊举刀剑相互厮杀。  
 旌旗遮天蔽日啊敌兵如漫天乌云，  
 乱箭如雨啊我们奋不顾身地向前。  
 敌军把我们战阵冲得七零八落，  
 左马被射死啊右马砍成重伤。  
 兵车深陷泥坑啊马匹绊倒在地上，  
 主帅举起鼓槌啊把战鼓咚咚敲响。  
 杀得天昏地暗啊神灵也震怒了，  
 只见尸体遍野啊战场景象多凄凉。  
 将士们一去再也不复返啊，  
 平原多么辽阔啊路途多么遥远。  
 佩带长长的剑啊挟着弯弯的弓，  
 首身虽处异地啊雄心永不屈服。  
 我们打仗既勇敢啊又有高强的武艺，  
 始终坚毅不屈啊意志不可凌犯。

我虽死啊上帝赋予我灵魂，  
就是做了鬼啊我也是一个英雄！

从上面《九歌》歌辞的分析中可以看出“楚辞”有着非常独特的艺术风格。鲁迅先生赞场“楚辞”是“逸响伟辞，卓绝一世”的作品，而《九歌》又是一部“浩歌曼舞”之作。因为它植根于楚国民间音乐的土壤，是楚民族文化的精华。它的句法参差错落，托体兮猗，可以想象音乐也是生动活泼，旋律性强，并且富于激情的。总之，“楚辞”那种奇特的浪漫主义气息，热烈奔放的感情，优美奇幻的想象，绚丽鲜明的色彩，富丽堂皇的格调，以及对美好理想的执着追求，汇集成具有强烈的宗教的、民族的、地方的鲜明风格，是上古音乐中极其出色的篇章。这种用楚地方言、楚地曲调谱写的歌曲，实际上就是楚国民间音乐的集中体现。“楚辞”的高度艺术成就，也从一个侧面证明了战国时期各诸侯国民间音乐的蓬勃发展该是一种何等欣欣向荣的景象！

## 洋洋乎，盈耳哉

### ——古代歌曲的高潮处理

《诗经》和《楚辞》包含了上古时期各种类型歌曲的精华。随着时间的推移，这些古代人民创作的优秀歌曲，其音乐部分逐渐在时空中消失，或者说已是荡然无存。《晋书·礼乐志》云：“曹孟德平刘表，得汉雅乐郎杜夔，夔老矣，久不肄习，所得于三百篇者，惟《鹿鸣》、《驺虞》、《伐檀》、《文王》四篇而已，余声不传。太和末，又失其三，左延年所得，惟《鹿鸣》一笙，

每正旦大会群臣，行礼东厢，雅乐常作是也，至晋《鹿鸣》又绝，世不复闻矣。”说明《诗经》三百多首歌曲在汉代尚有少量存在，至晋已亡失殆尽（有人指出，湖北省宜都县文化馆李克昌同志在民歌普查中记录了名叫“转丧鼓”、又名“绕棺游所”的丧礼音乐，其中早已佚失的《诗经·小雅·南陔三章》，还有屈原的“招魂”歌<sup>①</sup>，有可能是古老的生活风俗音乐的遗存。也有人认为，湖北民间丧礼音乐中传唱的《南陔三章》不是《诗经》中的佚失作品，而是晋人束广微补作<sup>②</sup>。）诚然，上古歌曲的音乐原貌今天已难以寻觅，但从现存《诗经》、《楚辞》的歌词中，还能多少地分析出上古歌曲的某些音乐特点。

杨荫浏将《诗经》歌曲归纳成十种不同的曲式：一是一个曲调的重复，如周南中的《桃夭》；二是一个曲调后面用副歌，如召南中的《殷其雷》；三是一个曲调的前面用副歌，如邶风中的《东山》；四是在一个曲调的重复时使用“换头”手法，如小雅中的《蓼之华》；五是一个曲调的几次重复之前用一个总的引子，如召南中的《行露》；六是在一个曲调的几次重复之后用一个总的尾声，如召南中的《野有死麇》；七是两个曲调各自重复，联为一曲，如郑风中的《丰》；八是两个曲调有规则地交互轮流，联成一曲，如大雅中的《大明》；九是两个曲调不规则地交互轮替，联成一曲，如小雅中的《斯干》；十是在一个曲调的几次重复之前用一个总的引子，其后又用一个总的尾声，如邶风中的《九罭》<sup>③</sup>。反映了上古歌曲多样化的手法和较为丰富的曲式结

① 赵沨《礼失求诸野》（《音乐研究》1986年第2期）

② 郑文《关于〈南陔〉三章问题》（《音乐研究》1987年第2期）

③ 杨荫浏《中国古代音乐史稿》（上册）

构。

我国古代歌曲在元、明以前基本上都是以一字配一音，直到元代杂剧还是以“字多声少”为特色，这大概是古人喜好音调简洁明朗的缘故。《诗经》的曲调早已失传，后世的风、雅歌曲也多为拟作，却保存了上古歌曲一字一音的传统特色，但并非在节奏上没有变化，或者连句逗都不分。从现存的一字一音的民歌（如《小白菜》）节奏处理上，也许在某种程度上保留了古代风雅歌曲的遗意<sup>①</sup>。

《楚辞》中有不少音乐场面的描绘非常精采，使人感受到“楚俗尚巫”的浓郁浪漫主义气息。常见的乐器有钟、鼓、竽、瑟、篪、参差（排箫）等，如“陈竽瑟兮浩倡”（《东皇太一》），“鸣篪兮吹竽”（《东君》），“瓦釜雷鸣”（《卜居》），“竽瑟狂会”，“陈钟按鼓”（《招魂》）……，不难想象出《楚辞》歌曲演唱时在多种色彩乐器的伴奏下感情激越、自在奔放的情景。歌词中标有一些音乐术语，如“少歌曰”，“倡曰”，“重曰”，“乱曰”等。经考证，“少歌”就是“小歌”，“倡”同“唱”，“重”可能是“重起”，都与音乐表现形式有关，说明《楚辞》音乐是非常富于变化的。那末，“乱”作何解释呢？

在我国古代音乐中，“乱”也是一个音乐术语。这个音乐专用名词一般都用在一篇歌唱的煞尾，亦即结束全曲的乐段，相当于乐曲的高潮所在。此时，全曲的感情趋于强烈，接近于饱和状态，因此，音乐上产生一种突然的改变，除了结构的长短、节奏的变化以外，在旋律的运用、速度的处理、音色的安排、唱奏者手法的使用等方面，都有突出变化，或则华丽热情，或则悲伤愤懑，

<sup>①</sup> 夏野《唐代风雅十二诗谱的节奏问题》（《音乐研究》1987年第4期）

构成全曲最为动人心弦之处。这个“乱”字，是作为热闹非凡的形容词来使用的。

清代蒋骥在《山带阁楚辞余论》中对“乱”的见解甚精。他说：“余意‘乱’者，盖乐之将终，众音毕会，而诗歌之节，亦与相赴，繁音促节，交错纷乱，故有是名耳。”

古代音乐术语“乱”，首见于《诗经》中。《国语·鲁语下》载：“昔正考父校商之名《颂》十二篇于周大师，以《那》为首，其辑之乱曰：自古在昔，先民有作。温恭朝夕，执事有恪。”是说《诗经·商颂》中的《那》这首歌最后几句是“乱”的部分。有人考证，《诗经》中的五篇《商颂》都是春秋以前（公元前721年）的作品<sup>①</sup>。因此，“乱”的音乐概念由来已久，至少在西周时期便已存在，“乱”又是《诗经》歌曲中常用的音乐处理手法。战国时期屈原写的《楚辞》作品中，标有“乱曰”的地方共有六篇，就是《离骚》、《招魂》，以及《九章》中的《涉江》、《哀郢》、《抽思》和《怀沙》。可见在西周、春秋、战国时期，“乱”这种突出高潮的音乐处理手法，无论在北方的祭祀颂歌中，还是在南方民歌基础上创作的歌曲中，用得是相当普遍的。

《论语·泰伯》记述了孔子的一段话：“师挚之始，《关雎》之乱，洋洋乎，盈耳哉！”《关雎》是《诗经》中一篇著名的民间情歌，最后两段歌词是：“参差荇菜，左右采之。窈窕淑女，琴瑟友之。参差荇菜，左右芣之。窈窕淑女，钟鼓乐之。”唱奏到这里，一定是琴瑟大作，钟鼓齐鸣，高潮突起，洋溢着无比美妙的抒情气氛。难怪孔子听了以后会发出“洋洋乎，盈耳哉”的感叹呢！

<sup>①</sup> 高亨《诗经简述》（《诗经今注》）

## 战国时期的民间音乐家

战国时期，由于社会性质发生了重大变化，音乐发展潮流摆脱了那种为宫廷王室所左右的局面，向着更加广阔的民间渗透。因此，具有时代特色的民间音乐家纷纷出现。如善歌的秦青、韩娥，弹琴的伯牙，鼓瑟的瓠巴，击筑的高渐离，慷慨而歌的荆轲，倚柱弹铗而歌的冯谖，善于“移情”的成连先生等等。他们多数属于士的阶层，与以往音乐家不同之处在于他们不再依附于官室，越出了宫墙的狭窄范围，有了较大的人身自由和活动余地。同时，他们也不再冠以“乐师”的头衔，自己有名有姓，社会地位也有所不同。在音乐专业分工方面，他们更以各自精湛的技艺活跃于社会的各个阶层。因此，正是这些与劳动人民有较多接触的民间音乐家，对创造战国时期繁荣的音乐文化作出了重要的贡献，他们的名字也被载入了史册。

秦青是一位歌唱技巧相当高超的歌手，他以教唱为职业。

《列子·汤问》载：“薛谭学讴于秦青，未穷青之技而辞归。青饯之于郊。乃抚节悲歌，声振林木，响遏行云。谭乃谢求反，不敢言归。”大意是说，一个名叫薛谭的学生还没有完全学会秦青的技能而要求回家。秦青于是在郊外设宴为他送行，并且打着节拍唱了一支非常富有感情的歌曲。那响亮的歌声振得林中的树木哆嗦摇动，使得天上飘动的云彩也停了下来。这情景使薛谭深受感动，于是向老师道歉要求留下来继续学习，从此再也不提要回家的事。这则故事对秦青出色歌唱技艺的描绘，虽然有一定的艺



术夸张，事情却令人感觉真实可信。它反映了古代音乐教学中的启发式教育和示范作用所产生的良好效果，也说明了时代的变革已经使“学在官府”的技艺传授开始走向民间。

韩娥是韩国一位卖唱的女子，以善于唱情著称。《列子·汤问》载：“韩娥东之齐，匮粮，过雍门鬻歌假食，既去而余音绕梁，三日不绝，左右以其人弗去。过一逆旅，逆旅人辱之，韩娥因曼声哀哭，一里老幼悲啼涕泣，三日不食。娥复曼声长歌，一里老幼欢抃，不胜其乐，乃厚赂而遣之。故雍门之人至今善歌哭，效韩娥之遗声也。”大意是说，韩娥到齐国都城临淄时，由于粮尽就在临淄的西南门一带卖唱求食。她的歌声极其动听，以至于离去了三天，人们仿佛觉得歌声还在耳边萦绕。她路过一家旅店受到了欺侮，便拖长了声腔悲哀地唱了起来，感动得当地老老少少都陪着她一起痛哭流涕，连饭都吃不下去。韩娥为了报答乡亲们的好意，又唱了一支音调悠扬、情绪欢快的歌，当地人们一齐鼓掌欢笑，欢乐的气氛弥漫了街巷。据说临淄雍门一带的人至今还善于唱哭腔的歌，就是受韩娥歌声的影响。韩娥善于用歌唱表达自己丰富的感情，“余音绕梁，三日不绝”这一成语就是出自对韩娥美妙歌声的形容。韩娥是我国古代以“唱情”见长的典范，也是历代音乐家十分推崇的民间歌手。她的歌唱特色对后世的声乐艺术有着深刻的影响。

以上两则材料均出自《列子》。这一本书相传是战国时期郑国列御寇的著作，其中记述了许多先秦人物的言论。一般认为是晋人伪撰的一本书，但其所取材料，却也每有所本，并非纯系虚构伪造，因此仍有一定的史料价值。

伯牙是一位优秀的古琴演奏家，他跟随成连先生学琴，不但

练就了精湛的演奏技艺，而且受到了“移情”的熏陶。唐·刘餗《乐府题解》载：“成连善鼓琴，伯牙从之学，三年而成，然犹未能精妙也。成连曰：‘吾师方子春在海中，能移人情。’乃偕至蓬莱山，曰：‘吾将迎吾师。’刺船而去，旬日不返。伯牙但闻海水汨没崩嘶之声，山林杳寂，群鸟悲号，怆然叹曰：先生将移我情，乃援琴而歌之。曲终，成连刺船还。伯牙遂为天下妙手。此曲即名《水仙操》。”这段文字相传出于东汉蔡邕《琴操》的佚文中，相去伯牙的生活时代尚还不远，可以认为是比较真实可信的记录。成连先生的“移情法”不是建立在生活之外的玄妙的观念基础上的，而是建立在特定生活环境的基础上；他不是用抽象的理性思维去改变伯牙的思想感情，而是借助生活环境的改变，引起伯牙思想感情的改变和深化。伯牙到了蓬莱海边山上，辽阔的海面，宁静的山林，黎明、黄昏、白天、黑夜的景色不断变化，使伯牙进入一个完全新的广阔而丰富的世界，必然获得许多新的感受。这则故事说明远在两千多年前的战国时期，琴家已明确提出了表演艺术必须建立在生活体验的基础上这样的“移情法”理论<sup>①</sup>。它也反映了伯牙所以能够成为“天下妙手”的生动的艺术经历。

伯牙弹琴具有出色的即兴创作才能，又有非常开阔的艺术胸襟。《吕氏春秋·本味篇》载：“伯牙鼓琴，钟子期听之。方鼓琴而志在太山，钟子期曰：‘善哉乎鼓琴！巍巍乎若太山。’少选之间，而志在流水。钟子期又曰：‘善哉乎鼓琴，汤汤乎若流水。’钟子期死，伯牙破琴绝弦，终身不复鼓琴，以为世无足为鼓琴者。”这是一幅多么奇妙的音乐演奏与欣赏者之间和谐交流的情景！伯牙创作和演奏的琴曲完全摆脱了那种曾经主宰乐坛的令人

<sup>①</sup> 吕骥《论“移情法”》，（《音乐研究》1980年第3期）

不寒而慄的鬼神意识，而是寄情山水，赞颂富有生命力的大自然。这正是伯牙琴曲中所体现的时代精神。他鼓琴指下之妙，在于将情与景完全融为一体。钟子期则表现了高度的音乐欣赏水准和感受力。伯牙和钟子期通过音乐结为“知音”的故事，千百年来被人们传为美谈。

在我国古代流传下来的上千首琴曲中，就有《高山》、《流水》两首曲名。据明代《神奇秘谱》（1425年）编撰者朱权考证：“《高山》、《流水》二曲，本只一曲。……至唐，分为两曲，不分段数。至宋，分《高山》为四段，《流水》为八段。”可见它们是来源甚古的琴曲。目前传播甚广的《流水》一曲，也有三十多种传谱和不同的风格流派，但都有着相似的主题或旋律因素，可见它们是有所依据的。它以抒情性的曲调为主，模拟性的描写为辅，用情景交融的艺术手法描绘了涓涓的山泉和小溪，也刻画了奔腾的江河与大海，把富有生命力的自然现象人格化，实际上是人类感情的升华，表现了一种胸襟开阔、百折不回的精神境界。1977年8月20日，美国发射了两艘“航行者”太空船，希望有一天能够遇到地球以外的“人类”。太空船上带有瓷唱头、钻石唱针和一张喷金的铜唱片。这张唱片就是过了十亿年也仍锃亮如新，上面录有120分钟的节目，其中四分之三是音乐。在入选的27段音乐中，就有中国的琴曲《流水》。推荐这首乐曲的国外音乐专家认为：“这首乐曲描写的是人的意识与宇宙的交融。”“它足以代表中国。”因此，目前虽已无法断定琴曲《流水》就是古代伯牙所作，但乐曲的古老性及其在音乐史上的地位却是毋庸置疑的。琴曲在流传过程中也总会被人们不断地进行整理、加工。十九世纪的四川道士张孔山还在《流水》中加进了描写湍急水势的

滚拂手法，称作“七十二滚拂流水。”所以，伯牙演奏的《流水》已经永远不可能再现，但从“活”着的《流水》中却仿佛能看到伯牙倾心而弹的依稀身影。

战国时期还有一位著名的琴演奏家，叫雍门周，因居于临淄的雍门，故以为号，又称雍门子或雍门子周。刘向《说苑》卷十一记载了齐国贵族孟尝君听雍门周弹琴的故事：“雍门子周以琴见乎孟尝君。孟尝君曰：先生鼓琴亦能令文悲乎？雍门子周曰：臣焉能令足下悲哉？臣之所能令悲者，有先贵而后贱，先富而后贫者也。不若身材高妙，适遭暴乱，无道之主，妄加不道之理焉。不若处势隐绝，不及四邻，拙折宾客，袭于穹巷，无所告诉。不若交欢相爱，无怨而生离，远赴绝国，无复相见之时。不若少失二亲，兄弟别离，家室不足，忧戚盈胸，当是之时也，固不可以闻飞鸟疾风之声，穹穹焉，固无乐已。凡若是者，臣一为之徽胶援琴而长太息，则流涕沾襟矣。今若足下，千乘之君也。居则广厦邃房，下罗帷，来清风，倡优侏儒处前，迭进而谄谀；宴则闻象棋而舞郑女，激楚之切风，练色以淫目，流声以娱耳；水游则连方舟、载羽旗鼓吹乎不测之渊，野游则驰骋弋猎乎平原广囿，格猛兽；入则撞钟击鼓乎深宫之中。方此之时，视天地曾不若一指，忘死与生，虽有善鼓琴者，固未能令足下悲也。孟尝君曰：否，否，文固不以为然。雍门子周曰：然臣之所以为足下悲者一事也，夫声敌帝而困秦者，君也；连五国之约，南面而伐楚者，又君也；天下未尝无事，不纵则横，纵成则楚王，横成则秦帝。楚王秦帝，必报仇于薛矣。夫以秦楚之强而报仇于弱薛，譬之犹摩萧斧而伐朝菌也，必不留行矣。天下有识之士，无不为足下寒心酸鼻者。千秋万岁之后，庙堂必不血食矣，高台既已坏，曲池既

以渐，坟墓既以下而青廷矣。婴儿竖子樵采薪菹者踰闾其足而歌其上，众人见之，无不愀焉为足下悲之，曰：夫以孟尝君尊贵，乃可使若此乎？于是孟尝君泫然，泣涕承睫而未殒，雍门子周引琴而鼓之，徐动宫徵，微挥羽角，切终而成曲，孟尝君涕浪汗增，歔而就之，曰：先生之鼓琴，令文立若破国亡邑之人也。”这实在是我国古代议论音乐的一篇妙文。雍门周多么善于把握弹琴的时机！他巧妙地将欣赏者逐步深入地引上感情体验的轨道，作好心理上的准备，随后与音乐完全融为一体，产生强烈的共鸣，以至于使“千乘之君”的孟尝君觉得自己马上变为一个国破家亡的人一样。所以雍门周不但是一位技艺精湛的琴师，而且是一个具有高度文化修养的人。象雍门周这样富于美学哲理的音乐家的出现，正是战国时期音乐文化高度繁荣的时代产物。

在战国时期许许多多出类拔萃的音乐家中，秦青、韩娥、伯牙、雍门周仅是有幸留下历史踪迹的少数几个人，但所有仅知名姓或者连姓名也未留下的民间音乐家，无疑都对这一时期音乐文化的辉煌发展作出了难以磨灭的贡献。

## 诸子蜂起，百家争鸣

### ——围绕音乐问题的一场辩论

春秋战国时期，是我国古代社会处于历史性的变革时期。在此五个半世纪之中，“诸子蜂起，百家争鸣”，又是思想空前活跃、学术繁荣发达的时代。作为各阶级代言人的先秦诸子，以各自的思想学说著书立说，授徒讲学，形成许多不同的学派。概括起来，主要有儒、墨、道、法、名、阴阳、纵横、杂、农、小说

等十家。而这些代表不同阶级、政治力量的学派之间，又相互争辩，彼此诘难，形成一个“百家争鸣”的局面。围绕着音乐的社会作用所展开的争论，乃是“百家争鸣”中相当重要的一个内容。这一时期的音乐思想，主要代表派别有儒家、墨家和老庄学派三家，但按实质归纳起来，却无非是“倡乐”和“非乐”两派。

儒家是提倡音乐、肯定音乐的。

儒家学派的创始人孔子（前551—前479）关于音乐的论述只有片言只语的记载，缺乏系统阐述，却充分肯定音乐对于建立正常秩序、改造社会风气的作用。孔子所说“乐云乐云，钟鼓云乎哉？”“移风易俗，莫善于乐”都强调音乐要执行它所具有的社会功能的职能。孔子的音乐思想具有保守倾向，归根结蒂是为了维护奴隶制度，但他的一生中提倡音乐的言行却是贯串始终的。

孟子，名轲（前372—前289）是战国时期儒家学派的重要代表人物。他的言行很少涉及音乐，但和他政治上提出“民贵君轻”的主张相一致，音乐上提倡“王与民同乐”，认为这样才能达到“王天下”的目的。孟子还高度评价音乐的作用，认为“仁言不如仁声之人人深也”（《孟子·尽心章句上》）。

荀子名况，字卿，又称孙卿（前313—前238），是战国后期儒家学派的著名代表人物，也是先秦学术思想的集大成者。他的音乐思想集中于《乐论篇》中，对于儒家音乐思想有系统地总结性的意义。

《乐论》论述了音乐与政治的密切关系，指出音乐可以感化人心。荀子说：“夫乐者，乐也，人情之所必不免也。故人不能无乐。”他还进一步指出：“故乐者，出所以征诛也，入所以揖让也。征诛揖让，其义一也；出所以征诛，则莫不听从；入所以

揖让，则莫不服从。故乐者，天下之大齐也，中和之纪也，人情之所必不免也。”认为人们之所以需要音乐，是因为音乐能够配合统治阶级的文治武功，调和各方面的矛盾而求得统一，最后达到“天下大齐”的目的。这样的音乐理论显然是为巩固当时新兴地主阶级的统治而服务的。

荀子对墨子的“非乐”观点进行了针锋相对的批评，他说：“墨子之非乐也，则使天下乱；墨子之节用也，则使天下贫。”认为是危害天下的谬论。他还说：“墨子之于道也，犹瞽之于白黑也，犹聋之于清浊也，犹欲之楚而北求之也。”把墨子挖苦成一个黑白不分的瞎子，听不出高低声音的聋子，想到南方楚国去却偏偏往北方走的糊涂虫。甚至说：“墨子非之，几遇刑也。”认为墨子反对一切音乐活动，是一种犯罪行为，应该判刑的<sup>①</sup>。荀子的言论，维护了儒家“倡乐”的主张，并予以进一步发展，建立起相对完整的体系，就历史意义而言，无疑是有进步作用的。

墨子名翟（约前468—前376），对于音乐持否定态度。他反对音乐的理论主要在《非乐》篇中系统地阐述。《非乐》原有上、中、下三篇，中、下两篇在宋以前散失，现仅存上篇。墨子认为音乐“上考之不中圣王之事，下度之不中万民之利”，是有害无益的活动。音乐解决不了百姓的“三患”，即“饥者不得食，寒者不得衣，劳者不得息”，反而极大地加重人民的痛苦和灾难。因为，第一，王公贵族爱好音乐，就会“厚措敛乎万民”，搜刮民脂民膏来置办乐器；第二，如果提倡音乐，举国上下都热衷于音乐，就会“废大人之听治，贱人之从事”，白白耗费民时民事；第三，认为音乐根本就靠不住，既不能治天下之乱，又不能

① 王之光《战国时期围绕音乐问题的一场论争》（《音乐研究》1982年第1期）

抵御敌人入侵，“然即当为之撞巨钟，击鸣鼓，弹琴瑟，吹竽笙，而扬干戚，天下之乱也，将安可得而治与？即我以为未必然也。”墨子代表了当时小生产者和劳动者的利益，认为音乐是统治阶级奢侈生活的表现，所以对儒家的“倡乐”提出种种批评，指责儒家“弦歌鼓瑟，习为声乐，此足以丧天下”，认为音乐不仅劳民伤财，搞多了还要亡国。以小生产者狭隘的功利观点来看待音乐，完全否定音乐活动，其结论显然是不正确的。

老、庄学派也是反对音乐的，他们代表了没落贵族知识分子的思想意识。有的学者认为，学术界长期流行一种见解，称老子、庄子为道家，这是一种误解。春秋战国时期，只有老子学派、庄子学派。老子或庄子从来未自称为“道家”。道家是汉初吸收儒、墨、阴阳、名、法各家思想的长处而创立的新体系<sup>①</sup>。

老子字聃（约前580—前500），是春秋时期的哲学家。他的著作为五千字的《道德经》，又叫《老子》。他的政治理想是“小国寡民”，也就是“邻国相望，鸡犬之声相闻，民至老死不相往来”，因而提出了“道法自然”、“无为”的主张。在音乐思想上也和儒家对立，否定人为的音乐，走向虚无主义的极端。认为“五色令人目盲，五音令人耳聋，五味令人口爽。”他的音乐观乃是“大音希声”，认为最美的音乐是一种自然的、无声的境界。这种强调精神修养的音乐思想，虽然包含了一定朴素的辩证法因素，却有着较浓厚的神秘色彩。

庄子名周（约前369—前286），战国时期哲学家。著有《庄子》一书，今存三十三篇。庄子主张“清静无为”。他不象墨子那样完全否定音乐，只是否定人为造作的音乐。他把音乐分为

<sup>①</sup> 任继愈《道家与道教》（《文史知识》1987年第5期）



“天籁”、“地籁”和“人籁”三类，而只有“天籁”才无所依持，完全是自发的，“听之不闻其声，视之不见其形，充满天地，苞裹六极”，是一种自然、神化的音乐。庄子在音乐审美观点上提倡自然天成、反对人工雕琢，有其崇尚自然、朴素的一面，但他排斥审美中的感性体验，否定人的主观作用，把音乐看得神秘化，却是有消极影响的。

春秋战国时期的百家争鸣，促成了先秦学术文化的空前繁荣，这是中国古代文化史上光辉灿烂的一页，在我国音乐发展史上也占有重要的地位。对于其后两千多年封建社会音乐文化的发展有着广泛而深刻的影响，是一份值得加以探讨的音乐美学理论的重要遗产。

## 乐者，天地之和也

### ——儒家的音乐美学专著《乐记》

《乐记》是我国最早的一部具有比较完整体系的音乐理论著作，它总结了先秦时期儒家的音乐美学思想，奠定了我国封建社会音乐美学原理和音乐创作方法的基石，对两千多年来古代音乐的发展有着深刻的影响，是我国音乐文化宝库中的一份珍贵遗产。

《乐记》旧传有二十三篇，现存其前十一篇，同时保存在《礼记卷十一》和《史记·乐书第二》中。篇目有“乐本篇”“乐论篇”、“乐礼篇”、“乐施篇”、“乐情篇”、“乐言篇”“乐象篇”、“乐化篇”、“魏文侯篇”、“宾牟贾篇”和“师乙篇”。后十二篇是关于音乐创作、演奏，乐律和乐器等有关技术方面的研究文字，可惜都已经失传。

关于《乐记》的作者和成书年代，历来存在分歧。有人认为是战国初期相传是孔子的再传弟子公孙尼子所作，郭沫若先生有《公孙尼子与其音乐理论》（《青铜时代》）一文持此说。主要依据一是《隋书·音乐志》所录南朝沈约的奏答：“《乐书》取公孙尼子。”一是为《史记》作注的唐朝张守节的《史记正义》所称“其《乐记》者，公孙尼子次撰也。”但公孙尼子究为何人？史料并不确凿。郭沫若也说：“荀子在乐理上很明显的是受有公孙尼子的影响，但《荀子》书中都没有他的名字。《强国篇》中有一位公孙子讥议楚国子发灭蔡而辞赏的事，与《乐记》中‘刑禁暴，爵举贤，则政均平’的主张相近，大约就是这位公孙尼子吧。”<sup>①</sup>历代学者多以为此书出于汉儒之手，是汉儒采取先秦诸家有关音乐的言论编纂而成的。但对出自哪一汉儒之手也有分歧，有的认为《乐记》作者是汉武帝时代的河间献王刘德（“河间献王好儒，与毛生等共采《周官》及诸子言乐事者以作《乐记》。”），也有的认为是汉代刘向、刘歆父子校先秦古籍所得（“刘向校书，得《乐记》二十三篇。”），此二说均源于班固的《汉书·艺文志》。但近年来关于《乐记》作者与成书年代的讨论结果，多数同志赞同这样的观点：《乐记》成书于西汉，但其思想资料来源于先秦诸子言乐事者<sup>②</sup>。因此，对于这一问题尽管尚有争议和分歧，但《乐记》一书主要总结了秦代以前的音乐美学思想成果，应是没有疑问的。

《乐记》所论述问题的范围非常广泛，涉及音乐的本质和特征，音乐与政治的关系，音乐与现实生活的关系，音乐的审美作

---

① 郭沫若《公孙尼子及其音乐理论》

② 修海林《〈乐记〉学术讨论会简述》（《音乐研究》1985年第3期）

用，音乐的教育作用，音乐的社会功能，甚至对音乐的创作过程，也作了简短而生动的描述<sup>①</sup>。

《乐记》对于音乐本质的解释，具有相当的深度。认为“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。”“凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声；声成文，谓之音。”它肯定音乐是表达感情的艺术，它表现人的内心世界，揭示人的精神状态。它又是声音的艺术，由自然形态的声音变为艺术形态的音乐，正是艺术劳动的过程。因此，对于音乐这一人类社会意识形态成因的解释，有着一种朴素的唯物主义观点的认识。

在音乐与政治的关系上，《乐记》强调音乐反映了国家的政治状况与社会风气，因而人们通过音乐又能认识国家的政治好坏，所谓“审乐以知政”。它说：“是故治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。声音之道，与政通矣！”它认为音乐作品都具有一定的现实生活内容，因此音乐的审美感受是认识现实的重要形式，强调了音乐与政治，音乐与社会的密切关系。这一观点体现了儒家学派一贯的音乐主张，它也符合于当时巩固封建统治秩序的历史要求。

关于音乐的社会功能，是《乐记》阐述的核心问题之一。它认为音乐是治理国家不可缺少的手段，所谓“先王立乐之方”，即“乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲。”利用音乐的美感作用，端正社会风气，使整个社会达到和谐一致，这就是先王制定音乐的目的。所以《乐记》始终将礼、乐并列，指出“乐者，天地之和也；礼者，天地之序

<sup>①</sup> 刘楚材《〈乐记〉的音乐美学思想》（《中国音乐》1981年第1期）

也。”“大乐与天地同和，大礼与天地同节。”“大乐必易，大礼必简。”“乐者为同，礼者为异”。以礼、乐的互相配合作为实行阶级统治的基础，“礼乐刑政，四达而不悖，则王道备矣”。把音乐与道德、法律、政治同等看待，对它在国家上层建筑中所起的作用，给予了高度的重视。《乐记》还非常强调音乐的伦理教育作用，认为“是故先王之制礼乐也，非以极口腹耳目之欲也，将以教民平好恶，而返人道之正。”指出音乐必须接受政治、伦理道德的制约。这种适应统治阶级文治武功需要而形成的音乐观，在当时形势下，无疑能产生一定的积极作用。

《乐记》对音乐美感的认识也有一定深度。它反复强调“夫乐者，乐也，人情之所不能免也。”认为音乐应该使人产生愉悦的感受，是人类生活所不可缺少的。而且要运用音乐的美感来达到感染人、教育人的目的，所谓“足以感动人之善心而已矣。”对音乐以情感人的特点书中有不少阐述。但是，《乐记》对音乐审美观念的认识是有其鲜明的阶级标准的，因而有着明显的局限性。“乐者，通伦理者也。是故知声而不知音者，禽兽是也。知音而不知乐者，众庶是也。惟君子为能知乐”。认为只有合乎其提倡的伦理道德的音乐，才是美的音乐，因此崇尚雅乐，排斥俗乐，对古代音乐文化的发展产生一定的消极影响。同时，文中对俗乐的内容与形式作了较为详细的阐述。为研究俗乐提供了宝贵的资料。

目前对于《乐记》总的评价大致有这样几种意见。一种认为《乐记》是我国古代一部具有唯物主义思想光辉的乐论著作，但其中也有唯心主义因素。一种认为《乐记》的个别论述有一定唯物论的因素，但其基本倾向是唯心的。也有人认为，它的整个思

想体系是唯心的。总之，〈乐记〉是我国古代光辉的音乐思想论著，是先秦儒家音乐美学思想的集大成者，它对音乐所作系统而深刻的论述，不仅在中国，而且在世界音乐思想史上所占有的地位也是十分重要的。〈乐记〉所包含的极为丰富的古代美学思想，至今仍值得我们深入研究，批判地继承。



# 中 编

## 中 古 音 乐

(秦汉、魏晋、南北朝、隋唐时期)





## “秦声”与“楚歌”

### ——秦汉音乐漫议

人们往往习惯于把音乐的发展比喻成历史的长河，这是一条永无休止、奔流不息的河，是一条弯弯曲曲、千姿百态的河。如果说，原始社会的音乐好比高原峡谷的涓涓细流汇集成长河的源头，那么，战国时期它已是一条驰骋于辽阔平原的波涛汹涌的大河了。进入秦汉时期，大河的流向似乎出现了一个新的转折，形成“之”字形的弯曲。我国音乐的成分、型态、风格以及乐器群的组合等等，都在逐渐发生变化，标志着一个新的音乐历史时期的到来。

公元前221年，秦始皇灭六国，结束了几百年来的割据局面，建立起统一的封建帝国。但秦王朝又是中国历史上最短命的王朝，只存在了十五年的时间。因此，秦朝音乐的面貌由于历史的短暂和岁月的久远而变得模糊不清。可是，秦朝音乐并不是历史长河中的“枯水期”。相反，秦始皇时代所拥有的音乐规模也许是六个诸侯国中任何一国所难以比拟的。

秦始皇统一中国后，实行了中央集权的郡县制，颁布了一批统一各种制度的政令，修建驰道、开凿水渠、修筑长城、统一文字、货币、度量衡等等，建立了前古未有的丰功伟绩。那么，秦王朝在音乐文化方面有何作为呢？

《史记·秦始皇本纪》载：“秦每破诸侯，写放其宫室，作之咸阳北阪上，……所得诸侯美人钟鼓，以充入之。”说明秦朝是六国音乐的集大成者，这种辉煌的文化成果的取得并非单纯出

于胜利者掠夺的结果，而是有着善于吸收各国文化的传统基础。早在秦始皇十年（前237年），李斯在《谏逐客书》中即有“夫击瓮叩缶、弹箏搏髀，而歌呼呜呜快耳目者，真秦之声也；郑卫桑间，‘昭’、‘虞’、‘武’、‘象’者，异国之乐也”的记述，可以看作是在当时秦国盛行各国民间音乐和传统乐舞的一个历史证据，至少说明秦国对异国音乐是不排斥的。史书上还载有秦始皇和秦二世都爱好“世俗之乐”的材料，秦二世乃至“尤以为娱……，极意声色”。可以推断，秦代宫廷音乐的规模与水平决不会在曾侯乙墓随葬乐器所证实的曾国宫廷音乐之下。甚至骊山秦始皇陵中说不定保存着可以和举世瞩目的兵马俑相媲美的秦代宫廷音乐排场，秦王朝全盛时期无与伦比的音乐规模有朝一日或许会展现在人们眼前。

1976年，一件有错金篆书铭文的秦“乐府”钟在始皇陵出土<sup>①</sup>，这是一个对秦代音乐有着突破性认识的重要发现。过去依据文献，一直认为“至武帝定郊祀之礼，乃立乐府”（《汉书·礼乐志》）。这一发现至少将我国音乐机构“乐府”的产生年代提早半个世纪以上。由此可以肯定“乐府”机构的设立乃是秦王朝的功绩。“汉袭秦制”，秦代“乐府”的作用从汉“乐府”的性质上大体也能了解一、二。它更证明了秦代的音乐文化政策具有一种开创性的意义。

秦代音乐的型态与风格与战国时期不会有太大的差异。但是，秦始皇修驰道、造长城、抗匈奴，已经将政治视野扩展到中国疆域西北方向的广大地区。应该说，秦代在即将到来的音乐历史潮流的变化中，起到了序幕的作用。

<sup>①</sup> 李斌钟《秦错金银“乐府钟”》（《乐器》1986年第2期）

秦始皇为造骊山陵墓，征调刑徒七十五万人，建造阿房宫征调役夫七十万人，开发南岭五十万，筑长城也有五十万。筑长城时，“中国内郡輓车而饷之，因有《筑城曲》。”这种此起彼伏、震天憾地的《筑城曲》的歌声，不也是秦朝所特有的时代的最强音吗？！

汉高祖刘邦在秦末农民大起义的基础上打败了项羽的楚军，建立起历时四百余年的汉家王朝。汉高祖七年（公元前200年）在儒者叔孙通的导演下制定了朝仪礼乐，小官吏出身的刘邦尝到了当皇帝的滋味，“竟朝置酒，无敢欢譁失礼者”，他高兴地说：“吾乃今日知为皇帝之贵也。”这是汉代徵用鲁国儒士、雅乐的最早记载。但先秦的雅乐，至汉初已严重失传，“汉兴，乐家有制氏，以雅乐声律世世在大乐官，但能纪其铿锵鼓舞，而不能言其义”（《汉书·礼乐志》）。然而民间音乐在汉代统治阶级中间却受到广泛欢迎。汉代上层统治者有一种作歌抒怀的风气，无论战争、祭祀、欢乐、悲愤常常写歌颂之，有的甚至亲自奏乐、手舞足蹈，他们尤其喜爱“楚声”。“高祖乐楚声”，是说刘邦对楚声有着特殊的爱好。他自己于公元前195年在家乡沛地所作的《大风歌》就是一首楚地风格的歌曲：“大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方！”并且教沛中少儿一百二十人歌唱，亲自击筑伴奏。唱到后来，“高祖乃起舞，慷慨伤怀，泣数行下……”（《史记·高祖本纪》）。他的政敌项羽被困垓下，走投无路时，唱的也是楚歌：“力拔山兮气盖世，时不利兮骓不逝。骓不逝兮可奈何？虞兮虞兮奈若何”（《史记·项羽本纪》）。刘邦的第六个儿子赵王刘友，在吕后专权时被吕后活活饿死，临死前唱了一支歌，又是楚歌：“诸吕用事兮刘氏

危，迫胁王侯兮强授我妃，我妃既妒兮诬我以恶，谗女乱国兮上曾不寤。我无忠臣兮何故弃国？自决中野兮苍天举直！于嗟不可悔兮宁早自财。为王而饿死兮谁者怜之！吕氏绝理兮托天报仇”（《史记·吕太后本纪》）。可见楚歌这种形式在汉代上层统治阶级中间普遍流行。刘邦曾对戚夫人说过：“为我楚舞，吾为若楚歌。”楚歌是一种感情色彩极为浓郁的民间曲调。刘邦的家乡属于江淮流域，对楚歌的音调并不陌生。汉代统治者喜爱楚歌的情况也表明，汉初的宫廷音乐与民间音乐有着极其密切的关系。

“秦声”与“楚歌”是我国古代西北地区和江淮流域两个富有代表性的民间音乐乐种，都有鲜明的地方色彩。秦始皇与秦二世爱好的“世俗之乐”是否就是“秦音”，因史籍记载简略现在不得而知。但公元前278年，秦昭襄王与赵惠文王相会于渑池时，秦王请赵王鼓瑟，蔺相如则请秦王击缶，说：“赵王窃闻秦王善为秦声，请奏盆缶赵王，以相娱乐”（《史记·廉颇蔺相如列传》）。缶即缶，如足盆，古西戎之乐，秦俗因而用之，可知是秦国统治者所擅长并喜爱的。总之，秦音乐文化与汉音乐文化在风格、面貌上存在着较大的差异。记不清哪一位学者提出过一个有趣的问题：如果不是秦亡汉兴，而是秦王朝的统治在较长时间内持续下来，中国古代音乐的发展会是个什么样子呢？这确实是一个富于想象的历史性假设。音乐文化的发展，固然有它自身的规律，也有促使它变化的包括政治、经济等方面的原因在内的社会历史背景。但总的说来，西域音乐的东渐将是这一时期音乐发展的时代潮流，不论是秦是汉，这种状况是不会以个人意志为转移的。

## 一条横贯亚洲的“音乐之路”

### ——丝绸之路的开辟

我国自古即以盛产丝织物而闻名于世。据传公元前三世纪以前，当时希腊人、罗马人就知道东方有个古老的“丝国”，可见中国的丝绸已通过曲折的途径，辗转运到了欧洲<sup>①</sup>。西汉时张骞两次出使西域，打通了横贯亚洲的中西陆路交通，我国大宗的丝织物也由此源源不断地传到西方。中外历史学家把古代这条交通线称之为“丝绸之路”。实际上，当时所开辟的也是一条中外文化交流的重要渠道，中国和西域（广义的西域包括亚洲中、西部、印度半岛、欧洲东部和非洲北部）的音乐从此沿着“丝绸之路”互通有无，不绝于途。

张骞是我国历史上著名的大探险家。西汉建元三年（前138年），他奉汉武帝之命出使西域，约大月氏（今阿富汗境内）夹击匈奴，途中两次为匈奴人拘禁，历尽艰难困苦方于元朔三年（前126年）回国。张骞出国时带堂邑父等百余人，途中十三年，只有二人生还。元狩四年（前119年），张骞又率领三百人的庞大代表团第二次出使西域，所带馈赠各国的礼物计有“牛羊以万数，资金币、帛直数千巨万”。使团曾到乌孙（今伊犁河流域和伊塞克湖地区）、大宛（今苏联费尔干纳一带）、康居（今苏联哈萨克一带）、大月氏、大夏（今阿富汗）等国，与这些西方国家开始了正式的交通往来。此后，汉武帝连年派遣许多使官到奄蔡（今黑海、咸海北部一带）、安息（古波斯，今伊朗）、条支

<sup>①</sup> 阴法鲁《丝绸之路上的音乐文化交流》（《人民音乐》1980年第2期）

(今伊拉克)、黎轩(即大秦,今土耳其)、身毒(今印度)等地,随着政治、贸易活动的进行,也促成了东西方之间文化的交流,汉文化随着友好使者的足迹传播到遥远的西方。

据《汉书·西域传》和《后汉书·西域传》记载,西汉时期的“丝绸之路”由长安西行至敦煌后,在新疆境内分为南北两道。南道出阳关(今敦煌西南),沿昆仑山北麓至于阐(今和田西南),然后越过葱岭(今帕米尔高原),向西可到大月氏、安息、条支、大秦,向南可达身毒。北道出玉门关(今敦煌西北)西行,沿天山山脉南麓至疏勒(今喀什)等地,再越过葱岭,可到天宛,向西北可达康居、奄蔡。这是一条重要的中西陆上交通干线。“丝绸之路”的开辟,改变了上古时期华夏文化的发展相对地处于封闭式状态的格局(这是由于古代交通不发达的条件下,中国大陆的地理位置与自然环境所造成的),开拓了中外文化交流的新纪元,逐渐形成以华夏音乐与西域音乐相互交流融合为特征的中古时期的音乐文化面貌。

《晋书·乐志》载:“横吹有双角,即胡乐也。张博望入西域,传其法于西京,惟得《摩诃兜勒》一曲。”《摩诃兜勒》这一曲调名称显然是外来语的音译。摩诃是梵语“大”的意思,东汉时西域有兜勒国。梵语中有“达拉”(tala)一词,是奏乐或唱歌时打拍子的意思,后引伸为乐器铜钹的名称。不知曲名是否与上述国名或其他梵语语词有关<sup>①</sup>。但是,“横吹”乐种和《摩诃兜勒》乐曲是张骞由“丝绸之路”带回中国的第一批音乐成果,使得汉代音乐成分开始发生新的变化。

张骞的副使从安息返国时,安息“发使随汉使来观汉广大,

<sup>①</sup> 同法鲁《丝绸之路上的音乐文化交流》(《人民音乐》1980年第2期)

以大鸟卵及黎轩善眩人献于汉。”犁轩是指罗马帝国，当时占领了大片东方土地。眩人即幻人，指表演魔术杂技的艺人，说明汉代的“百戏”也吸收了外来的表演形式。

据《汉书·西域传》记载，汉武帝元封年间（前110—前105年），派遣细君公主与乌孙国联姻，嫁给乌孙王猎骄靡，汉文化也随之传播到赤谷城（今中亚伊塞克湖东南方）。后来又以解忧公主嫁给乌孙王翁归靡。乌孙公主则送女儿来京师学鼓琴。元康元年（前65年），汉宣帝“赐以车骑旗鼓，歌吹数十人”。他们归国之后，“出入传呼，撞钟鼓，如汉家仪”。《后汉书·南匈奴传》也记载汉元帝（前48年—前33年在位）派遣王昭君和亲时，曾赐匈奴呼韩邪单于箏、瑟、箜篌等多种乐器。这些都是汉代音乐文化向中亚地区传播的历史记录。

汉灵帝时（168—189年在位），西亚的生活习俗和音乐艺术开始风靡中原。“灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡箜篌、胡笛、胡舞，京都贵戚皆竞为之”（《后汉书·五行志》），这是丝绸之路开辟三百年后外来文化对当时产生深刻影响的生动写照，其中胡乐尤为封建统治者所青睐，因而盛行一时。同时，汉明帝时（58—75年在位），印度佛教经由西域传入洛阳，外来的宗教音乐也随之传入我国。

有的学者研究发现，生活在中国甘肃河西走廊中部和祁连山北麓的裕固族，其民歌与匈牙利的部分民歌之间有许多共同因素。原来，在公元一世纪，匈奴族曾分裂为南北二部，北匈奴于第四世纪从我国北方草原向西迁徙，出现在欧洲东部，其中一部分就在匈牙利定居下来，而裕固族的祖先和匈奴有着密切的种族渊源关系，这就是为什么东欧的匈牙利保存了古代亚洲东方古老

的匈奴民歌的原因，而这些古老的民歌也在裕固族中世代流传了下来<sup>①</sup>。这也说明，沿着丝绸之路曾有过民族文化大规模地迁徙的事情发生。古代这一条交通干线，实际上就是传播各族音乐文化的重要渠道。

“丝绸之路”在古代曾长期地保持畅通无阻，从西汉开始，历经东汉、三国、魏晋南北朝，一直持续到隋唐，经历了一千余年极其兴旺的岁月。元代以后，海上交通更为发达，中外贸易重心也移向东南沿海一带，这条陆上交通干线才逐渐被海路所取代，完成了它的历史使命。但是，“丝绸之路”在古代中外音乐文化交流中所产生的历史影响却不会消失，一大批外来乐器，如竖箜篌、凤首箜篌、曲项琵琶、五弦琵琶、笙、篪、羯鼓、都昙鼓、鸡娄鼓、铜钹、贝、羌笛等等，都从西域传入，加上西域音乐随着乐舞艺人和乐部组织的频繁东来，不仅使汉唐音乐的面貌发生了巨大的变化，而且多民族的音乐在古老的中国音乐文化中积淀了下来。这也充分证明了一个民族文化的发展，决不是孤立的，它需要各民族智慧的互相吸收与合作交流。“丝绸之路”的历史性贡献，也恰恰在于它沟通了古代人类之间文明的交流。

## 采歌谣，被声乐

### ——汉代的乐府

乐府是我国历史上著名的音乐机构，创建于秦朝，大概汉武帝时进行了扩建。宋代郭茂倩在《乐府诗集》中概述了乐府的起源：“乐府之名，起于汉魏。自孝惠帝时，夏侯宽为乐府令，始

<sup>①</sup> 杜亚雄《裕固族西部民歌与有关民歌比较研究》（《中国音乐》1982年第4期）



以名官。至武帝，乃立乐府。采诗夜诵，有赵代秦楚之讴。则采歌谣，被声乐，其来盖亦远矣。”鉴于当时资料的局限，郭茂倩对乐府的由来只追溯到汉代。西汉设有太乐和乐府二署，分掌雅乐和俗乐。这里提到的汉惠帝时已经有了乐府令的官，是指掌雅乐的太乐令。汉代正式设立主管俗乐的乐府机构，据记载则在汉武帝元鼎五年（前112年），这正是西汉王朝国力最为强盛的时期。

乐府的主要任务是采集民间歌谣。《汉书·礼乐志》云：“武帝定郊祀之礼。……乃立乐府，采诗夜诵。有赵、代、秦、楚之讴；以李延年为协律都尉；多举司马相如等数十人，造为诗赋，略论律吕，以合八音之调。”可见乐府采集民歌规模之大和范围之广。这里所说的赵、代、秦、楚，不仅仅指山西、河北、陕西、湖北一带，而是泛指东南西北、四面八方的意思。据《汉书·艺文志》载，乐府搜集的西汉时期民歌，有目可考的即共138篇，当然仅是当时保存下来的极小一部分，但其中许多都是非常卓越的民间音乐作品。如揭露封建统治罪恶的《战城南》，表现热烈而真挚爱情的《上邪》、《有所思》，清新朴实的《江南》，以及优美动人的长篇叙事歌曲《陌上桑》等等，都是抒情气息浓郁，脍炙人口的不朽名篇。乐府的工作任务，除了采集民歌、加工配乐外，还创作并填写歌辞，创作和改编曲调，研究音乐理论，进行演唱、演奏。它还拥有象李延年、司马相如这样全国第一流的音乐家和文学家。在汉成帝时任乐府令、王莽时任掌乐大夫的桓谭说过：“昔会在孝成帝时为乐府令，凡所典领倡优伎乐盖有千人之多也”（《新论》）。象汉代乐府这样规模庞大的音乐机构，在我国历史上还是少见的。

汉代乐府的设立促使民间音乐蓬勃发展，在汉成帝（前33年—前5年在位）时达到空前的地步。“是时，郑声尤甚。黄门名倡丙疆、景武之属富显于世，贵戚五侯、定陵、富平外戚之家淫侈过度，至与人主争女乐”（《汉书·礼乐志》）。民间音乐的盛行对于统治阶级提倡的雅乐无疑构成严重的威胁，尤其在西汉后期政治、经济不断衰落的情况下，这一矛盾更加显得尖锐。因此，“性不好音”的汉哀帝在绥和二年（公元前7年）六月一即位，便迫不及待地撤消了乐府机构。下诏曰：“郑声淫而乱乐，圣王所放，其罢乐府”（《汉书·哀帝纪第十一》）。在乐府全部829个工作人员中，担任民间音乐工作的441人全被罢免，只留下了掌管贵族音乐的388人。西汉乐府存在了106年的时间，至此宣告结束。乐府机构虽然被取消了，“然百姓渐渍日久，又不制雅乐有以相变，豪富吏民湛沔自若”，汉代乐府提倡和影响下所造成的重视民间音乐的社会风气在当时仍然有着很大的市场，无论是豪富还是百姓，依然沉缅在“郑声”之中，说明民间音乐的传播不是统治阶级所能禁止得了的。

乐府机构的建立，虽然主观上是为了适应统治阶级宫廷享乐的需要，但客观上却起到了保存民间音乐的作用。无论是华夏固有之“楚歌”、“秦声”，抑或是北狄、西域传人之“新声”，都是乐府“采诗夜诵”的对象。乐府促成汉代民间音乐的繁荣，对其后千百年间中国音乐的发展，依然有着深刻的影响。因此，汉代乐府在中国古代音乐的发展史上，享有很高的地位。它重视民间音乐的经验，永远值得后世借鉴与学习。汉代以后，各朝虽仍有乐府机构，却不再大规模地进行民间歌谣的采集工作，比起汉代乐府所取得的成就，已经是大为逊色了。

## 每为新声变曲，闻者莫不感动

### ——协律都尉李延年

李延年是汉武帝时代的乐府领导人，是一位具有杰出音乐才能的人物。他受到汉武帝的赏识，是在汉代设立乐府的第二年，也就是元鼎六年，“其年，既灭南越，上有嬖臣李延年以好音见，上善之”（《史记·孝武本纪》）。从此，李延年与乐府结下了不解之缘。

李延年是中山人（今河北唐县、定县一带），这个地方是具有音乐传统的歌舞之乡<sup>①</sup>，他的父母兄弟也都以音乐为职业。

《汉书·佞幸传》载：“李延年，中山人，身及父母兄弟皆故倡也。延年坐法腐刑，给事狗监中。”他自己由于犯法受腐刑，当了太监，在宫中管理猎犬。由于他“性知音，善歌舞，武帝爱之”（《汉书·外戚传》）。终于得到汉武帝的宠爱，被封为协律都尉，佩二千石印授。

李延年唱歌非常出色。史称“延年善歌”，“每为新声变曲，闻者莫不感动”。十七、十八世纪欧洲的歌剧舞台上出现了“阉人歌手”（Castrato），即男唱女声的歌唱家。李延年则是我国两千年前的阉人歌唱家。他曾在汉武帝面前唱了一支歌：

北方有佳人，  
绝世而独立。  
一顾倾人城，

<sup>①</sup> 吉联抗《李延年》（《中国音乐》1982年第4期）

再顾倾人国。  
宁不知倾城与倾国，  
佳人难再得。

这个佳人就是他自己“妙丽善舞”的妹妹，得宠于汉武帝，立为李夫人。李夫人早卒，汉武帝思念不已，有一天夜里看着齐地方士少翁招来李夫人的神魂，还作了一首诗：

是邪，非邪？  
立而望之，  
偏何姗姗其来迟！

并且“令乐府诸音家弦歌之”（《汉书·外戚传》）。李延年的长兄李广利为贰师将军，后征伐大宛（今苏联境内中亚地区）有功，封为海西侯。在封建社会里，一荣俱荣，李延年的地位是十分显赫的。

李延年还擅长于作曲，《史记·乐书》和《汉书·礼乐志》都有李延年“作十九章”的记载，这就是有名的《郊祀歌》十九章，即为武帝祭祀天地而制作的歌曲乐章。十九章的文字多古奥难通，但其中有一篇杰作《日出入》，为祀日神之颂歌，可以说是一篇绝好的抒情诗，其辞云：“日出入安穷？时世不与人同。故春非我春，夏非我夏，秋非我秋，冬非我冬。泊如四海之池，遍观是邪谓何？吾知所乐，独乐六龙，六龙之调，使我心若。黄其何不徕下。”然而更令人钦佩的是李延年善于吸收外来音乐的宝贵养料而进行音乐创作活动。《晋书·乐志》载：“张博望

入西域，……惟得《摩诃兜勒》一曲，李延年因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐。”用一支胡曲为素材，改编出二十八首新颖的乐曲，充分显示出李延年高度的作曲技巧和敏捷的艺术才思。值得注意的是，李延年是我国历史上最早明确记载善于运用外来音乐进行加工创作的人，为民族之间音乐文化的交流作出了贡献。作为封建时代的音乐家，李延年能够重视汉族民间音乐和外来音乐，这是具有远见卓识的。李延年既是一位能歌善舞，擅长作曲的音乐家，又是一位卓越的组织者和领导者。汉代乐府形成重视民间音乐的优良传统，应该说与李延年的亲自提倡是分不开的。

李延年后来的命运却是悲惨的。李夫人死后，他也渐渐失宠，更由于李广利投降匈奴，其弟李季“奸乱后宫”而受到株连，以至于全家都被汉武帝处死。李延年的无辜被杀，也是封建时代有才华的音乐家不幸遭遇的一个缩影，在最高统治者的眼里，他们终究不过是“玩物”而已。

## 感于哀乐，缘事而发

### ——乐府歌曲一览

乐府是古代的音乐机构，后来，人们把汉代乐府官署采制的歌谣，以及魏、晋直至唐代可以入乐歌唱的诗歌，或者模仿乐府风格的作品，也统称为乐府。所以，乐府又成了一种音乐名词或诗歌体裁。刘勰《文心雕龙·乐府篇》云：“乐府者，声依永，律和声也。”是说乐府作品原是以音乐为主的，只是后来音乐亡佚，才成了无声之诗。《汉书·艺文志》云：“自汉武立乐府而

采歌谣，于是有赵、代之讴，秦、楚之风，皆感于哀乐，缘事而发。亦足以观风俗，知薄厚云。”对乐府歌曲的价值给予充分的估计。宋代郭茂倩编撰的《乐府诗集》一百卷，保存了从汉代直到唐、五代的历代乐府名作，实际上就是历代乐府歌曲的歌词总集。《隋书·乐志》和《通典·乐典一》将乐府歌曲分为四大类：一、大予乐，郊庙上陵所用；二、雅颂乐，辟雍飨射所用；三、黄门鼓吹乐，天子宴群臣所用；四、短箫铙歌，军中所用。这四类分法，是沿袭汉明帝时的分法<sup>①</sup>。而郭茂倩把乐府歌词分为十二类，其特点是概括而不繁琐。今天从音乐角度沿用他的分类法，对于了解历史上各类乐府歌曲的内容、体裁和形式，仍然是十分适用的。

第一、二类是郊庙歌曲和燕射歌曲。前者是朝廷举行祭祀大典时唱的，如祭祀天地，宗庙、明堂、社稷之乐歌；后者是朝廷举行宴会和射礼时唱奏的，也即燕飨、大射、食举之乐。这两类歌曲，属于雅乐的范畴，文辞比较古奥、陈旧，多为四句。《汉书·礼乐志》言：“汉兴，乐家有制氏，以雅乐声律，世世在太乐官，但能纪其铿锵鼓舞，而不能言其义。”说明雅声在汉初已是残缺不全，音乐风格大致是平缓、呆板的。

第三类是鼓吹曲。这是一种以击乐器和吹乐器演奏为主的音乐，以鼓、排箫和笛为主奏乐器，中间也有歌唱。鼓吹乐起源于我国北方边境地区，刘琨《定军礼》云：“鼓吹，未知其始也。汉班壹雄朔野而有之矣，鸣笛以和箫声，非八音也。”可见最初的鼓吹乐是以外族音乐为主的。班壹是在秦末为避战乱而移居于楼烦（今山西西北部）。《汉书·叙传》云：“始皇之末，班壹

<sup>①</sup> 见《隋书·音乐志》

避地于楼烦，致马牛羊数千群。值汉初定，与民无禁，当孝惠、高后时，以财雄边，出入弋猎，旌旗鼓吹。”是说班壹在汉初成为富豪后，自己便拥有庞大的鼓吹乐队。后来这种形式用于军乐，以“短箫铙歌”为特征，一般都有歌词，可以歌唱。今犹存汉代《铙歌》十八篇，文辞皆为杂言，乃其音乐为西域胡曲之故。《铙歌》中有几首北方民歌，如反映男女爱情的《上邪》、《有所思》、诅咒战争的《战城南》，都是优秀之作。以《上邪》为例：

上邪！

我欲与君相知，长命无绝衰！

山无陵，江水为竭，

冬雷震震，夏雨雪，

天地合，乃敢与君绝！

这是一个女子的誓言，意谓即使地老天荒，情爱仍然不变。这种深挚强烈的感情正是《铙歌》悲壮格调的典型体现。李德裕《鼓吹赋》云：“厌桑濮之遗音，感箫鼓之悲壮”，可见鼓吹曲的音乐风格是激烈豪放的。

第四类是横吹曲。“横吹曲，其始亦谓之鼓吹，马上奏之，盖军中之乐也”（郭茂倩《乐府诗集》）。它与鼓吹曲的区别在于，“有箫笳者为鼓吹，用之朝会、道路，亦以给赐”。“有鼓角者为横吹，用于军中，马上所奏者是也”。它的特点是以鼓和角为主奏乐器，于军中马上奏之。它最初的曲调是李延年根据《摩珂兜勒》一曲改编的新声二十八解。魏晋以后，已不存在。

今所传最早与最典型的横吹曲辞，乃是北朝乐府民歌。著名的叙事长歌《木兰诗》即是其一。《折杨柳》歌辞也比较鲜明地体现了横吹曲的特色。例如：

### 其 一

上马不捉鞭，反折杨柳枝。  
蹀坐吹长笛，愁杀行客儿。

### 其 二

腹上愁不乐，愿作郎马鞭。  
出入擗郎臂，蹀坐郎膝边。

北朝民歌豪放爽朗，慷慨激昂，多为五言或七言，这是北方民族习于征战，崇尚武勇的性格特征的反映。所以，横吹曲也叫鼓角横吹曲，应是北方少数民族的歌曲。

第五类是相和歌。相和歌是汉代各种民间歌曲的总称。“乐府相和歌，并汉世街陌讴谣之词”（《乐府古题要解》）。它包括清唱的“徒歌”，一人唱、三人和的“但歌”。但名副其实的相和歌是以乐器与歌唱相和的形式。如《晋书·乐志》载：“相和，汉旧歌也，丝竹更相和，执节者歌”，是指在弹弦乐器和吹管乐器的交替伴奏下由歌者击节而唱，乃是唱奏并重的一种艺术歌曲。“凡此诸曲，始皆徒歌，既而被之管弦”。可见这几类歌曲并无绝对的界限，只是艺术加工的程度不同而已。相和歌常用的乐器有节、笙、笛、琴、瑟、琵琶、箏等，它大部分来自民间，是乐府歌曲中的精华部分。如汉代民歌《江南》，



江南可采莲，莲叶何田田！  
鱼戏莲叶间。  
鱼戏莲叶东，鱼戏莲叶西。  
鱼戏莲叶南，鱼戏莲叶北。

这首歌曲被认为是相和歌的正声，当为传世五言乐府之最古者，殆武帝时所采吴楚歌诗<sup>①</sup>。前三句应为“一人唱”，后四句当为“三人和”。唱和的歌声将鱼儿在莲叶间互相追逐的意趣表现得活灵活现，描绘了江南水乡一幅优美、恬静的图景。

相和歌的最高发展形式为多段体的大型歌舞，叫相和大曲，是一种歌、舞、乐并用，有一定复杂结构形式的作品。相和大曲的结构包括“艳”、“趋”、“乱”三个部分。“艳”是华丽、宛转的抒情段落，音乐、舞姿都很优美，一般在曲前，或在中间。“趋”是较紧张的部分，速度比较急促，常用在一曲末尾。

“乱”是带有结束性的段落<sup>②</sup>。相和大曲一般由多节歌词组成，可以用同一曲调反复歌唱，而每段歌唱后都有在器乐演奏之下跳舞的部分，叫做“解”，它的速度是快速、急剧的，情绪是热烈、奔放的。因此，相和大曲是由器乐、声乐和舞蹈三者组合而成的综合艺术，它的篇幅较长，解数较多。《宋书·乐志》记载了汉魏时期的十五首相和大曲的歌辞，《陌上桑》乃其中之一。这首相和大曲注明“三解”，“前有艳词曲，后有趋。”可知其表演形式的大致情况。“解”是乐歌的段落，即歌唱之后的器乐演奏和舞蹈，“艳词曲”犹“前奏”，“趋”犹“尾声”。《陌上

① 萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》

② 杨荫浏《中国古代音乐史稿》（上册）

桑》的表演有唱有和，有舞有乐，有抒情性的歌唱，有戏剧性的情节，是乐府歌曲中一颗璀璨夺目的明珠。

第六类是清商曲。“清商乐，一曰清乐。清乐者，九代之遗声。其始即相和三调是也，并汉魏已来旧曲。其辞皆古调及魏三祖所作”（郭茂倩《乐府诗集》）。可见清商乐的名称是在汉代以后出现的，它是相和歌的继承与发展。由于魏氏三祖（武帝曹操、文帝曹丕和明帝曹叡）尤爱清商三调，亲自制作了不少歌辞，于是设立清商署，把相和歌包括清商三调从鼓吹署里独立出来。南北朝以后，它便完全取代了相和歌，成为民间音乐的主要形式。清商乐与相和歌的联系与区别在于：相和歌的主要成分是汉代直到西晋时期北方的民间音乐。东晋南渡以后，北方的相和歌随之南迁，此时南方音乐又有显著的发展，南方音乐和北方音乐逐渐融合成一种新颖的音乐，即所谓“清商乐”。所以清商乐是北方和南方民间音乐的总称，但主要成份已是南方民间音乐。

“魏孝文讨淮汉，宣武定寿春，收其声伎，得江左所传中原旧曲，……及江南吴歌、荆楚西声，总谓之清商乐”（《魏书·乐志》）。“吴歌”是江苏一带的民歌，代表作有《子夜歌》和《华山畿》等，风格抒情、细腻，以表现男女间爱情为主，如《子夜四时歌》之一：

渊冰厚三尺，素雪覆千里。

我心如松柏，君情复何似！

《唐乐·乐志》云：“子夜歌者，晋曲也。晋有女子名子夜，造此声，声过哀苦”。《大子夜歌》二首内容则是以赞扬《子夜

歌》的：

### 其 一

歌谣数百种，**《子夜》**最可怜。  
慷慨吐清音，明转出天然。

### 其 二

丝竹发歌响，假器扬清音。  
不知歌谣妙，声势出口心。

可知**《子夜歌》**宛转、清新，音韵美妙，感情真挚，在丝竹乐器的伴奏之下多用谐声的“双关语”演唱，在几百种歌谣中是最为人珍爱的。“西曲”则是湖北一带的民歌，所谓“出于荆、郢、樊、邓之间”。曲调较多，有三十多种，名篇有**《乌夜啼》**、**《莫愁乐》**等，内容多为抒发游子思归的别离之情，乃是长江流域商业繁盛的产物。如**《阿那滩》**二首，

### 其 一

闻欢下扬州，相送江津湾。  
愿得篙棹折，交郎到头还。

### 其 二

篙折当更觅，棹折当更安。  
各自是官人，那得到头还？

这支西曲可能是以男女相和的形式演唱，即所谓“男女倡答之词”。有人把清商曲辞称为“艳曲”，是指它的音乐风格缠绵悱恻，多写男女恋情，而“西曲”以繁华的商业城市为策源地，因而情歌艳曲尤为发达。吴歌、西曲皆有“送”、“和”的手法，相当于引子和尾声。

清商曲之得名是因它以夹钟为宫，夹钟高于太簇半音，以黄钟为宫时，太簇名商，夹钟则名清商。它的音阶结构特点是半音在三、四级和六、七级之间，以清角为第四级，以闰音为第七级。“清商三调”则是沿用“相和三调”而来，即平调、清调、瑟调。平调以宫为主，清调以商为主，瑟调以角为主，相当于今天的 fa、sol、la 三种调式。所用乐器有钟、磬、琴、瑟、击琴、琵琶、箜篌、筑、箏、节鼓、笙、笛、箫、篪、埙等十五种。清商乐保存了不少秦汉以来的历代民间俗乐，曾享有“华夏正声”的美名。

第七类是舞曲歌。舞曲分《雅舞》、《杂舞》两种，前者用于郊庙朝飨，歌辞多言文武功德；后者用于宴会，意在行乐，有《公莫》、《巴渝》、《槃舞》、《鞞舞》、《拂舞》、《铎舞》、《白紵》等。

第八类是琴歌曲，乃是伴琴而歌的一种形式，相传古代琴曲有五曲、九引、十二操，皆可歌。著名琴歌《胡笳十八拍》即归入此类。

第九类是杂歌曲。“杂曲者，历代有之，或心志之所存，或情思之所惑，或宴游欢乐之所发，或忧愁愤怨之所兴，或叙离别悲伤之怀，或言征战行役之苦，或缘于佛老，或出自夷虏。兼收备载，故总谓之杂曲”（郭茂倩《乐府诗集》）。杂歌曲表现的

社会生活内容相当广阔，著名的长篇叙事歌曲《孔雀东南飞》即属于此类歌曲，在某种程度上它还属于说唱音乐的范畴。第十类近代曲则是隋、唐时期的杂曲。第十一类杂歌谣是历代的民间谣谚和短歌童谣。第十二类新乐府是唐代诗人写的歌行体乐府诗。后两类乃是不入乐的乐府作品，与音乐的关系已不很密切了。

郭茂倩对于乐府歌曲的分类，使我们较清楚地了解自汉魏两晋南北朝直至隋唐时期我国各类歌曲发展的轮廓，而且它突出了民间俗乐的主线。《四库全书总目》对郭茂倩的评价是：“徵引浩博，援据精审，宋以来考乐府者无能出其范围。”他编撰的《乐府诗集》，乃是中古音乐乐府歌曲的百科全书，在我国音乐文献中具有重要的价值。

## 纷披灿烂，戈矛纵横

### ——琴曲《广陵散》

《广陵散》是我国古代一首大型琴曲，至晚在汉末已经出现。三国魏人应璩（190—252）《与刘孔才书》中即有“听《广陵》之清散”的名句。《广陵散》究竟表现什么内容？向来众说不一，但人们常把它与《聂政刺韩王》一曲联系起来。这首乐曲描写战国时代铸剑工匠的儿子聂政为报杀父之仇，刺死韩王，然后自杀的悲壮故事。蔡邕《琴操》有较详记述：

《聂政刺韩王》者，聂政之所作也。政父为韩王冶剑，过期不成，王杀之。时政未生。及壮，问其母曰：“父何在？”母告之。政欲杀韩王，乃学涂入王宫，拔剑刺王，不

得。齧城而出。去入泰山，遇仙人，学鼓琴。漆身为厉，吞炭变其音。七年而琴成。欲入韩，道逢其妻，从置柅。对妻而笑，妻对之泣下。政曰：“夫人何故泣？”妻曰：“聂政出游，七年不归，吾尝梦想思见之。君对妾笑，齿似政齿，故悲而泣。”政曰：“天下人齿，尽政若耳，胡为泣乎？”即别去。复入山中，仰天而叹曰：“嗟乎！变容易声，欲为父报仇，而为妻所知。父仇当何时报？”援石击落其齿。留山中三年习操。持入韩国，人莫知政。政鼓琴阙下，观者成行，马牛止听。以闻韩王，王召政而见之，使之弹琴。政即援琴而歌之。纳刀在琴中。政于是左手持夜，右手出刀，以刺韩王，杀之。曰：“乌有使者生不见其父，可得使乎？”政杀国君，知及当母，即自犁剥面皮，断其形体。人莫能识。乃梟磔政形体，市，悬金其侧，‘有知此人者，赐金千斤。’遂有一妇人往而哭曰：“嗟乎！为父报仇邪？”顾谓市人曰：“此所谓聂政也。为父报仇。知当及母，乃自犁剥面。何爱一女之身，而不扬吾子之名哉？”乃抱政尸而哭。冤结陷塞，遂绝行脉而死。故曰《聂政刺韩王》。

《琴操》是我国现存最早的一部记述古代琴曲内容的著作，容纳汉以前的四十七首琴曲，具有极高的史料价值。但关于它的作者，历史上有西汉桓谭、东汉蔡邕、西晋孔衍三种不同的记载。其实这三个人的生活时代相去不远，不论是谁撰辑，都不会降低此书的历史价值<sup>①</sup>。一般认为，由东汉蔡邕编撰《琴操》的可能性较大。

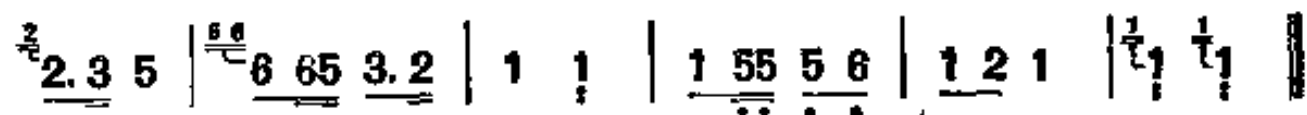
① 李祥霆《〈琴操〉撰者辨正》（《中央音乐学院学报》1983年第3期）

现存的《广陵散》曲谱，最早见于明代朱权编印的《神奇秘谱》（1425）。朱权云：“然《广陵散》曲，世有二谱。今予所取者，隋宫中所收之谱。隋亡而入于唐，唐亡流落于民间者有年，至宋高宗建炎间，复入于御府。经九百三十七年矣，予以此谱为正。故取之。”可见这是一首来源甚古的曲谱。谱中有“刺韩”、“冲冠”、“发怒”、“投剑”等分段小标题。琴家把《广陵散》和《聂政刺韩王》看作是异名同曲，即由此而来。但学术界也还存在着不同意见<sup>①</sup>。

琴曲《广陵散》共有四十五个乐段，分开指、小序、大序、正声、乱声、后序六个部分。正声以前着重表现对聂政不幸命运的同情；正声之后则表现对聂政壮烈事迹的歌颂和赞扬。正声是乐曲的主体部分，着重表现了聂政从怨恨到愤慨的感情发展过程，深刻地刻画出他不畏强暴、宁死不屈的复仇意志。这段音乐中既有徐缓而深刻的感情抒发，也有紧张而激烈的场面描写，急剧的变化和鲜明的对比都集中在这一部分，形成层峦起伏、波澜壮阔的音乐高潮。全曲始终贯串着两个主题音调的交织、起伏和发展、变化。一个是见于“正声”第二段的正声主调，



另一个是先出现在《大序》尾声的乱声主调，



<sup>①</sup> 刘玲《投剑功无补》（《音乐研究》1980年第2期）

正声主调多在乐段开始处，突出了它的主导作用。乱声主调则多用于乐段的结束，它使各种变化了的曲调归结到一个共同的音调之中，具有标志段落，统一全曲的作用<sup>①</sup>。

《广陵散》的旋律激昂、慷慨，它所表现的气贯长虹、声势夺人的音调一直为封建时代的道学家们所咒骂。如宋代朱熹说：

“其声最不和平，有臣凌君之意”（《琴书大全》引《紫阳琴书》）。明初宋濂也指责乐曲“其声愤怒躁急，不可为训，宁可为法乎？”（《琴书大全》引《太古遗音》）。其实，这正是乐曲的最可宝贵之处，《广陵散》是我国现存琴曲中唯一的具有戈矛杀伐战斗气氛的乐曲，直接表达了被压迫者反抗暴君的斗争精神，具有很高的思想价值和艺术价值。

据考证，琴曲《广陵散》在唐代以前仅有三十三段，分“大序”（五段）、“正声”（十八段）、“乱声”（十段）三个部分，曲体结构和常见的琴曲迥然不同，可能是保留了早期传统大曲“艳”、“趋”、“乱”的形式规范。《新唐书·音乐志》云：“唯琴工犹传楚、汉旧声。”《广陵散》作为我国现存的古老琴曲，应该说是源远流长的，它至少保存着汉唐音乐曲调、结构、技法和思维等方面的部分信息，为中华民族古老的音乐文明提供了一个言之确凿、闻之有声的实例。

《广陵散》在历史上曾绝响一时，建国后我国著名古琴家管平湖先生根据《神奇秘谱》所载曲谱进行了整理、打谱，终于使这首被前人描绘为“纷披灿烂，戈矛纵横”的古琴音乐又重新回到人间。

---

<sup>①</sup> 许健、吴钊《谈琴曲〈广陵散〉》（《音乐论丛》第二辑）



## 感伤乱离，追怀悲愤

### ——琴歌《胡笳十八拍》

在我国古代音乐中，《胡笳十八拍》是一部极其动人的琴歌，具有永恒的艺术魅力。据传词、曲都为蔡琰所作。

蔡琰字文姬，约生于汉灵帝熹平六年（公元177年），是我国著名文学家、音乐家和书法家蔡邕的女儿。陈留圉（今河南杞县）人。蔡邕弹琴十分出色，曾创作了五首琴曲，这就是著名的《蔡氏五弄》，即“游春”、“绿水”、“幽居”、“坐愁”、“秋思”。蔡文姬自幼便在家庭的艺术环境中接受音乐熏陶。史称她“博学有才辩，又妙于音律”。《蔡琰别传》中记载了一段有趣的故事：“文姬……少聪慧秀异，年六岁，邕夜鼓琴，弦绝，琰曰：‘第一弦’，邕故断一弦而问之，琰曰：‘第四弦’……”。

《后汉书·董祀妻传》还记述了一段曹操与蔡文姬的对话：“操因问曰：‘闻夫人家先多坟籍，犹能忆识之不？’文姬曰：‘昔亡父赐书四千许卷，流离涂炭，罔有存者。今所诵忆，裁四百余篇耳。’操曰：‘今当使十吏就夫人写之。’文姬曰：‘妾闻男女之别，礼不亲授。乞给纸笔，真草唯命。’于是缮书送之，文无遗误。”可见，蔡文姬确有过人的音乐和文学的天赋才华。

蔡文姬一生的命运是十分悲惨的。父亲蔡邕为王允所诬，死于狱中。她初嫁河东卫仲道，夫亡无子，归母家。汉末大乱，约在兴平二年（公元195年），为董卓部将所虏，归南匈奴左贤王，留居匈奴十二年，生二子。曹操素与蔡邕友善，便派遣使者用金璧将蔡文姬赎回，再嫁董祀。蔡文姬重返中原故土，百感交集，

哀叹自己不幸的身世，便写成了长篇诗作《胡笳十八拍》。郭沫若称赞该诗曰：“这实在是一首自屈原《离骚》以来最值得欣赏的长篇抒情诗。”根据此诗创作的同名琴曲，在历史上也广为流传。唐代诗人李颀《听董大弹胡笳弄》中就有“蔡女昔造胡笳声，一弹一十有八拍。胡人落泪沾边草，汉使断肠对归客”之句，描写了这首乐曲深沉动人的感情魅力。琴曲《胡笳十八拍》在唐宋两代都很流行，并为民间艺人传唱。

琴曲《胡笳十八拍》以感人的音调诉说了蔡琰一生的悲苦遭遇，反映了战乱给人民带来的深重灾难，抒发了对祖国、乡土的思念和不忍骨肉分离的强烈感情。据古琴家查阜西先生统计，琴曲《胡笳十八拍》共有三十九种不同的版本，其中只有明万历三十九年（1611）孙丕显《琴适》的传谱是配词的。《胡笳十八拍》是蔡文姬用胡笳的音调翻入古琴中而创作的具有新颖风格的音乐，诗中有“胡笳本自出胡中，缘琴翻出音律同”，“笳一会兮琴一拍”等便是汉蒙音乐融为一体的证明。“拍”是指乐曲的段落，每拍成一章节，十八拍就是十八个段落。全曲气贯长虹，感情深沉，完整统一。

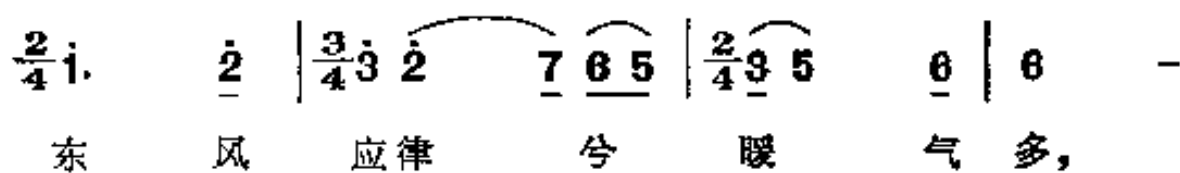
第一拍是全曲的引子，概括了作者生逢乱世，沦落异乡的悲惨经历。开始的曲调如下：

$$1 = \flat B \quad \frac{2}{4}$$

$\underline{\underline{5.6}} \quad \underline{\underline{1 \quad 1}} \quad   \quad 3 \quad 1 \quad   \quad 1 \quad - \quad   \quad \underline{\underline{3.5}} \quad \underline{\underline{6 \quad 6}} \quad   \quad 1 \quad \underline{\underline{6}} \quad   \quad \underline{\underline{6}} \quad - \quad  $
我生之初    尚    无        为，            我生之后    汉    祚    衰。

这两个三小节的乐节是全曲的核心音调，全曲的基本曲调均由此

衍生而出。第一拍的情绪起伏很大，也为各段音乐奠定了继续发展的基础。第二拍中出现了装饰性的变化音，使情绪的表现相当强烈。直到第十拍，一步步地深化离乡的悲愤感情，构成乐曲的第一部分。十一、十二拍是全曲的转折，尤其第十二拍是唯一的音调欢快明朗的段落，抒写民族的交欢，归国的喜悦，音乐从高音上开始，节奏较宽广，构成一个舒展的乐句：



这段旋律音区较高，表现了异常激动的情绪。第十三拍至第十七拍是第二部分，仍以抒发悲痛的情绪为主，主要表现对稚子的思念。第十八拍是尾声，在激情中结束全曲<sup>①</sup>。

〔谱例一〕

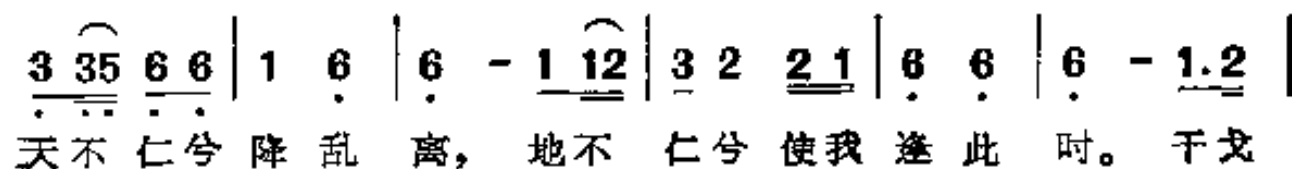
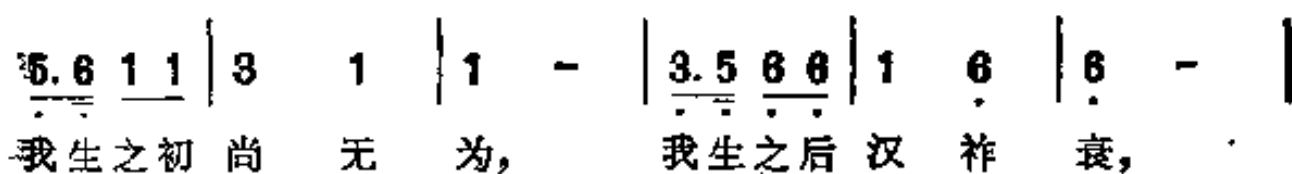
### 胡 笳 十 八 拍(节选)

$1 = \flat B \quad \frac{2}{4} \quad \frac{3}{4}$

《琴瑟》传谱

陈 长 龄 整理

#### 第 一 拍



① 王震亚琴歌《胡笳十八拍》浅释(《音乐研究》1983年第3期)

$\underline{3\ 3}\ \underline{3}\ |\ \underline{\underline{6\ 5\ 3}}\ |\ 3\ -\ |\ \underline{3.2}\ \underline{\underline{1.2\ 1\ 6}}\ |\ \underline{3\ 5}\ \underline{6}\ |$   
 日寻 兮 道 路 危， 民卒流 亡兮 共哀

$\underline{6}\ -\ \underline{2\ 5}\ |\ \underline{\underline{6\ 1\ 1\ 3}}\ |\ 3\ 3\ |\ 3\ -\ |\ \underline{6\ 6\ 6}\ \underline{\underline{6\ 6\ 5}}\ |\ 3\ 3\ |$   
 悲。 烟 尘 蔽 野 兮 胡 虏 盛， 志 意 乖 兮 节 义

(渐慢)  
 $3\ -\ |\ \underline{1.2}\ \underline{3\ 3}\ |\ \underline{\underline{12\ 3\ 3}}\ \underline{5\ 6}\ |\ \underline{2\ 2}\ \underline{7}\ |\ 6\ 6\ |$   
 兮。 对 殊 俗 兮 非 我 宜， 遭 恶 辱 兮 当 告

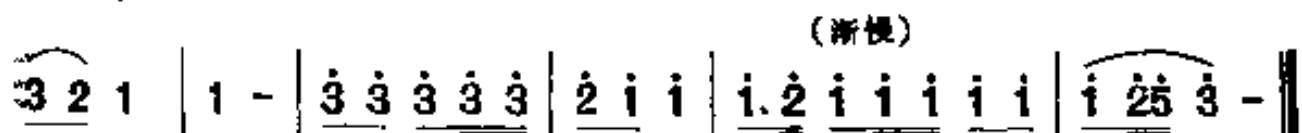
(回原速) (渐慢)  
 $\underline{6}\ -\ |\ \underline{\underline{3.3\ 3\ 3\ 2\ 1}}\ |\ \underline{1.}\ \underline{\underline{12}}\ |\ \underline{1\ 1}\ |\ \underline{\underline{1\ 1\ 1\ 1}}\ |\ \underline{\underline{1\ 25\ 3}}\ -\ |$   
 谁？ 筋 一 会 兮 琴 一 拍， 心 愤 怨 兮 无 人 知。

## 第 二 拍

$\underline{3\ 5}\ \underline{\underline{6\ 1\ 1}}\ |\ \underline{6}\ \underline{6}\ |\ \underline{6}\ -\ |\ \underline{\underline{5.6\ 1\ 1}}\ |\ 3\ 1\ |\ 1\ -\ \underline{2\ 5}\ |$   
 戎 羯 逼 我 兮 为 室 家， 将 我 行 兮 向 天 涯。 云 山

$\underline{6.}\ \underline{\underline{1\ 1\ 17}}\ |\ \underline{6}\ \underline{1}\ |\ \underline{6}\ -\ \underline{1.2}\ |\ \underline{3\ 3}\ \underline{6}\ |\ \underline{\underline{6^{\#5}6\ 6^{\#5}\ 3}}\ |$   
 万 重 兮 归 路 遐， 疾 风 千 里 兮 扬 尘

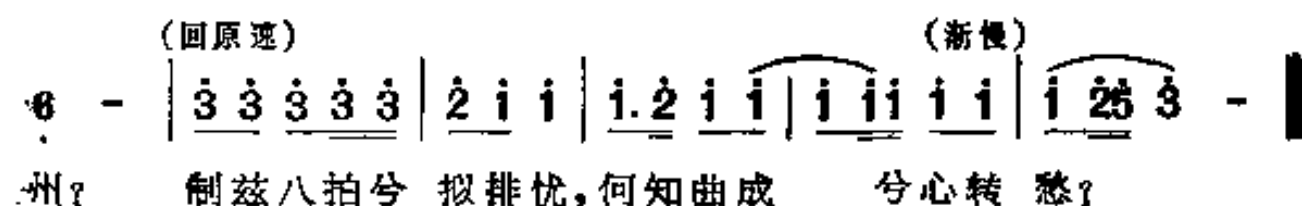
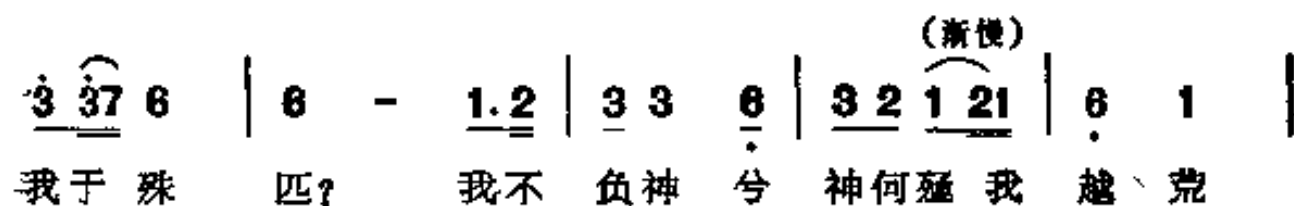
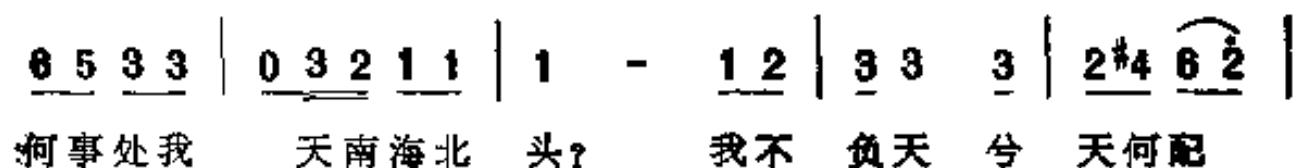
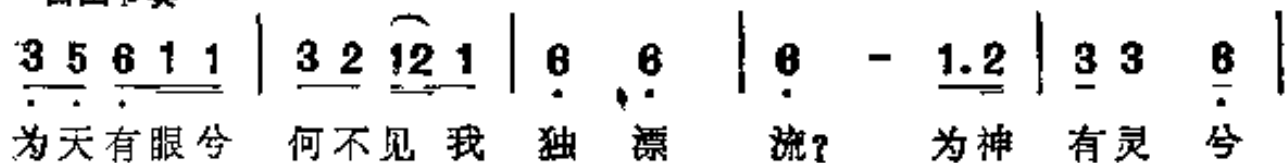
$\underline{6}\ -\ \underline{\underline{6\ 66}}\ |\ \underline{5\ 6}\ \underline{\underline{56}}\ |\ \underline{1\ 1}\ |\ \underline{1\ 0}\ |\ \underline{\underline{5\ 5\ 5\ 6\ 1\ 1}}\ |$   
 沙。 人 多 暴 猛 兮 如 虺 蛇， 控 弦 被 甲 兮



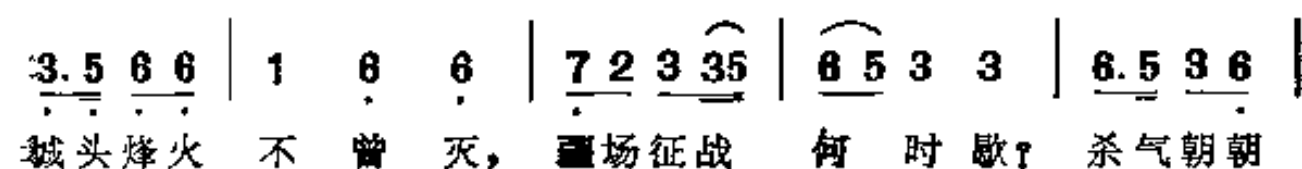
为 骄 奢。 两拍张弦兮 弦欲绝，志摧心折兮自悲 嗟。

## 第 八 拍

自由节奏



## 第 十 拍



1. 2 3 3 | 3 2 1 2 1 | 6 6 6 - | 2 2 2 3 | 6 5 2 3 6 5 |  
冲 塞门，胡风夜夜 吹边月。 故乡隔兮 音 尘绝，哭无

5 1 2 3 | 2 2 1 6 | 6 - | 2 2 2 2 | 1 2 2 | 6 6 - |  
声兮 气 将 咽。 一生辛苦 兮 缘 离 别，

(渐慢)  
3 5 6 1 1 2 3 | 2 2 1 6 | 6 - | 6 6 6 6 | 6 1 6 | 6 - ||  
十拍悲深兮 泪 成 血， 十拍悲深 兮 泪 成 血。

## 第十二拍

i. 2 | 3 2 7 6 5 | 3 5 6 | 6 - 5 1 2 | 3 2 2 1 | 6 1 2 3 |  
东 风 应 律 兮 暖 气 多， 知 是 汉 家 天 子

3 2 1 6 6 | 6 - | 1. 2 3 3 3 | 6 5 3 3 | 5. 6 1 2 3 |  
兮 布 阳 和。 羌 胡 蹈 舞 兮 共 讴 歌 两 国 交

3 2 1 | 6 6 | 6 - | 6 6 5 3 3 3 | 1. 2 3 3 | 6. 6 1 2 3 2 1 |  
欢 兮 罢 兵 戈。 忽 遇 汉 使 兮 称 近 诏 遣 千 金 兮

(渐慢)  
6 6 6 | 1. 2 3 3 3 | 6 5 3 3 | 5 6 2 3 | 2 2 7 | 6 6 |  
贼 妾 身。 喜 得 生 还 兮 逢 圣 君， 差 别 稚 子 兮 会 无

(回原速) (渐慢)  
6 - | 3 3 3 3 3 | 2 1 1 | 1. 2 1 1 | 1 1 1 1 | 1 2 3 3 - ||  
因。 十 有 二 拍 兮 哀 乐 均， 去 住 两 情 兮 难 具 陈。

琴曲《胡笳十八拍》叙述蔡琰不幸处于乱世，为匈奴人俘获，深沉地眷恋乡土，但一旦要离开居住十二年的塞外，抛别亲生的两个儿子，又有难言之隐痛。抒发了那种撕心裂胆的悲怨之气。琴曲的感情有时凄惶伤感：“夜闻陇水兮声呜咽，朝见长城兮路杳漫”（《六拍》）。“故乡隔兮音尘绝，哭无声兮气将咽。一生辛苦兮缘别离，十拍悲深兮泪成血。”“十六拍兮思茫茫，我与儿兮各一方。日东月西兮徒相望，不得相随兮空断肠。”有时好似捶胸泣血，表现了极其强烈的悲楚心情，如第八拍中的“为天有眼兮何不见我独漂流？为神有灵兮何事处我天南海北头？我不负天兮天何配我殊匹？我不负神兮神何殛我越荒州？”“十五拍兮节调促，气填胸兮谁识曲？”郭沫若认为“这把天地神祇都诅咒了，感情的沸腾、着想的大胆、措辞的强烈、形式的越轨，都是古代人所不能接受的，思想大有无神论的倾向，形式是民间歌谣的体裁，既有伤乎‘温柔敦厚’的诗教，而又杂以外来影响的胡声。”而贯串全曲的是“滚滚怒涛一样不可遏抑的感情，绞肠滴血般的痛苦<sup>①</sup>”。

在音乐方面，它具有非常浓郁的抒情气息，汉蒙音调揉合一起犹如水乳交融，音乐形象十分鲜明。旋律富于起伏，高则苍悠凄楚，低则深沉哀怨，上下跳跃，对比极其强烈。全曲以三小节构成的乐节为主，每乐节结束前常有同音重复，节奏较稳定。常采用大、小调交替、同主音不同调式的交替。全曲没有更长的拖腔，与古代歌曲一字一音的质朴风格相符等等。总之，音乐与歌辞珠联璧合的无穷韵味，蒙族音乐高亢辽阔的风格，古琴弹奏的独特技法，都使《胡笳十八拍》这首琴歌光彩四溢，感人至深。

<sup>①</sup> 郭沫若谈蔡文姬的《胡笳十八拍》

琴歌《胡笳十八拍》鲜明地反映了当时战争动乱的社会特征和民族之间难以分割的骨肉之情，在音调方面又有着蒙汉交融的特色，无论在诗歌还是音乐方面，都达到了很高的艺术境界。这样的作品，如果没有血泪交织的生活体验，没有博通蒙汉的音乐修养，没有高超精深的作曲技巧，是很难设想能够写出来的<sup>①</sup>。

关于《胡笳十八拍》的真伪，历史上已存在争论。宋代苏轼疑为伪作。也有人认为“决非伪者，因其为文姬肺腑中言，非他人之所能代也<sup>②</sup>”。经郭沫若先生多方考证，认为确系蔡琰所作，这一论断并未得到学术界一致赞同。但无论作者真伪，琴歌《胡笳十八拍》称得上是我国古典音乐作品中一部光芒四射的作品，它应该是与世永存的。

## 魏晋时期的文人音乐家

魏晋是我国历史上政治黑暗、社会动荡的时代，但恰恰是这样的特殊环境，使得仕宦失意的文人寄情于音乐，产生了一批文人音乐家——蔡邕、蔡琰父女，阮瑀、阮籍父子，阮咸、阮瞻父子，嵇康、嵇绍父子，戴逵、戴颙父子，荀勖、荀藩父子等等，他们在中国音乐史上写下了不同凡响的一页。

所谓文人音乐家，就是既是文人，又是音乐家。他们并不以音乐为业，但恰恰又是这些文人音乐家，打破了音乐囿于某种技艺的局限，把深邃的哲理、丰富的想象、创新的技巧注入音乐创

① 周 畅《琴歌〈胡笳十八拍〉》（《人民音乐》1982年第2期）

② 吴闿生《古今诗范·悲愤诗注》



作与演奏之中。他们具备博古通今的知识，流畅犀利的文笔，又善于从理论高度去探索和研究音乐艺术的作用和规律，因此，从某种意义上讲，他们赋予了音乐更加深沉的灵魂，把音乐的发展推向了一个更高的层次。生活在魏、晋之际的阮籍和嵇康，便是这一时期文人音乐家中的杰出代表。

阮籍（210—263）是三国时代著名的文学家和音乐家，字嗣宗，陈留尉氏（今河南开封）人。他曾任步兵校尉，后世称阮步兵。他的八十二首五言咏怀诗，散文《大人先生传》，音乐论文《乐论》等，是他在音乐、文学方面的代表作。

阮籍出生于音乐世家，其父阮瑀是文坛上著名的“建安七子”（孔融、陈琳、王粲、徐干、阮瑀、应玚和刘桢）之一，也擅长音乐。据《三国志·魏书》载，曹操因阮瑀不应征召逃入山中而非常生气，放火烧山将他捉住，在盛大的宴会上让他与歌伎、乐工同列，以此来羞辱他。而阮瑀在酒宴上为了讨好曹操“抚弦而歌”，唱得非常动听，“为曲既捷，音声殊妙，当时冠坐，太祖大悦。”说明他的音乐才华是出类拔萃的。在阮瑀的影响之下，阮籍也成为一名弹琴能手。他的咏怀诗中第一首就有“夜中不能寐，起坐弹鸣琴”的名句，表明他在司马氏黑暗政治下的苦闷心情，他惟有用音乐来排遣自己的苦闷。阮籍生活的时代正是统治阶级内部互相争斗、杀戮的恐怖岁月，如《晋书·阮籍传》所载：“籍本有济世志，属魏、晋之际，天下多故，名士少有全者，籍由是不与世事，遂酣饮为常。”他采用种种方法来对付当时的统治阶级，饮酒，弹琴，嘯（类似今日吹口哨哼歌），“青、白眼”，“喜怒不形于色”，“口不臧否人物”等等，都成为消极反抗的手段。他常常醉酒佯狂，当他听说司马昭派人去他家替儿

子求婚时，便一连六十天喝得酩酊大醉，以此逃避卷入政治斗争的漩涡。阮籍是魏晋风度的代表人物，表面上越是洒脱不凡，内心里越是痛楚万般。他的文章是曲折隐晦的，但他在音乐中却能将真情实感和盘托出。相传琴曲《酒狂》，便是阮籍音乐的感怀之作。

《酒狂》是一首古老的琴曲，载于《神奇秘谱》（1425）、《风宣玄品》（1539）、《重修真传》（1585）等多种琴谱中。朱权在《神奇秘谱》的解题中说：“是曲也，阮籍所作也。籍叹道之不行，与时不合，故忘世虑于形骸之外，托兴于酗酒，以乐终身之志。其趣也若是，岂真嗜于酒耶，有道存焉。妙在于其中，故不为俗子道，达者得之。”精辟地指出，阮籍创作《酒狂》这首题材奇特的乐曲，并非玩世不恭，而是包含了相当复杂而深刻的社会生活内容。

据姚丙炎先生打谱<sup>①</sup>，《酒狂》采用三拍子的节奏，这在古琴音乐中是罕见的。乐曲的音乐主题是一个不断向上跳进，又复渐次下行的乐句：

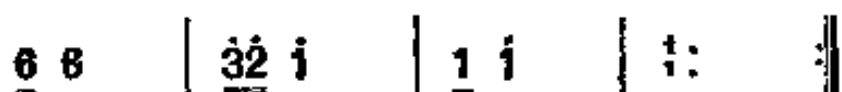
$\underline{1 \ 2 \ 5} \mid \underline{1 \ 3 \ 5} \mid \underline{1 \ 5} \mid \text{分} \mid \underline{1 \ 5 \ 5} \mid \underline{1 \ 6 \ 5} \mid \underline{1 \ 1} \mid \text{分} \mid$

$\underline{1 \ 1 \ 5} \mid \underline{1 \ 6 \ 5} \mid \underline{1 \ 5} \mid \text{分} \mid \underline{1 \ 5 \ 5} \mid \underline{1 \ 3 \ 5} \mid \underline{1 \ 1} \mid \text{分} \mid$

这一主题的特点是将调式主音和属音等稳定音作为每拍首尾的支点，中间嵌入大跳音程，从而造成节拍轻重颠倒的效果，刻画出

① 姚丙炎《七弦琴曲〈酒狂〉打谱经过》（《音乐艺术》1981年第1期）

饮酒者醉意朦胧、步履蹒跚的神态。随后，两小节反复的过渡句以强调不稳定的调式音和变节奏为特征，表达了作者内心的绝望与痛苦：



全曲通过五个段落的循环变奏，使感情不断深化，将主人公对黑暗现实强烈不满而又找不到出路的矛盾心理，借醉酒者的形象表达得淋漓尽致。乐曲手法简炼，形象丰满，思想深刻，也许正是文人高度的文化修养在音乐中的反映。《酒狂》称得上是我国古代音乐中的珍品。

(谱例二)

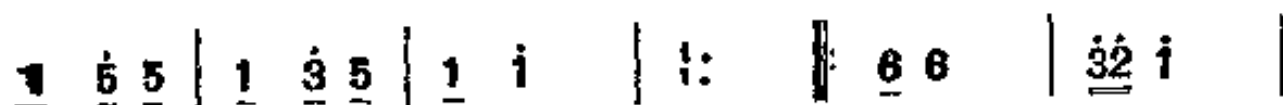
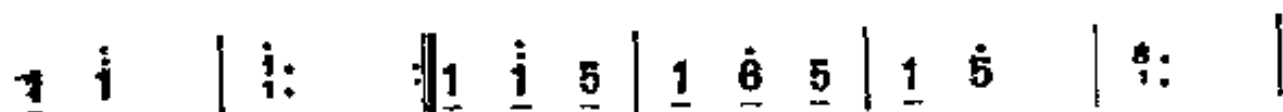
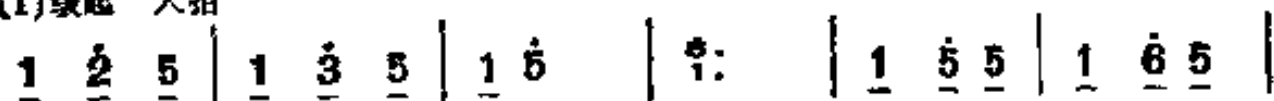
## 酒 狂

1 = F  $\frac{3}{8}$

据《神奇秘谱》合参  
《西麓堂琴统》  
姚丙炎打谱  
林友仁记谱

中速

〔1〕续起 入拍



1 1̣ | 1: ||<sup>(?)</sup> 1 2̣ 3̣ | 1 3̣ 5̣ | 1 5̣ | 5: |

1 5̣ 6̣ | 1 6̣ 1̣ | 1 1̣ | 1: | 1 1̣ 5̣ | 1 6̣ 5̣ |

1 5̣ | 5: | 1 5̣ 5̣ | 1 3̣ 5̣ | 1 1̣ | 1: |

||: 6̣ 6̣ | 3̣2̣ 1̣ | 1 1̣ | 1: ||<sup>(3)</sup> 3̣ 3̣ 6̣ | 2̣ 2̣ 5̣ |

1 1̣ | 1: | 3̣ 3̣ 5̣ | 2̣ 2̣ 5̣ | 1 1̣ | 1: |

6̣ 1̣ 1̣ | 3̣ 3̣ | 2̣ 3̣ 5̣ | 5. ||: 6̣ 6̣ | 3̣2̣ 1̣ |

1 1̣ | 1: ||<sup>(4)</sup> 1 2̣ 5̣ | 1 3̣ 5̣ | 1 5̣ | 5: |

1 5̣ 5̣ | 1 6̣ 5̣ | 1 1̣ | 1: ||: 5̣ 1̣ 1̣ | 3̣ 3̣ |

1̣ 3̣ 5̣ | 5: ||: 6̣ 6̣ | 3̣2̣ 1̣ | 1 1̣ | 1: ||

3 3̣ 6 | 2 2̣ 5 | 1 i | 4̣ | 3 3̣ 5̣ | 2 2̣ 5 |

**1** **1** | **1** | **5** **1** | **3** | **1** **3** | **5** | **8** |

(6)

1 5 | 8: | 1 5 5 | 1 3 5 | 1 i | 1: | : 6 6 |

32 i | 1 i | 1: 3: サ 6 6 65 5 4 3 2 5 1 1 1 :

仙人吐酒气

5̣. 5. 55 5 5ī ī ∨ 56 ī ī ī ī ī ī 1 6 1 6 3 2 5 6 1 1 1.

阮籍又是一位音乐思想家，他的《乐论》是一篇用心良苦的音乐论文。表面上看，它继承了儒家的音乐观点，夸大音乐对自然界、社会和人的精神作用，重表“夫乐者，天地之体，万物之性也”的思想，提出“故律吕协，则阴阳和；音声适，而万物类；男女不易其所，君臣不犯其位；四海同其观，九州一其节”。

把音乐看作具有神秘力量的事物，实质上却把重点放在否定“郑卫之音”上，着重提出“夫正乐者，所以屏淫声也”的口号，将“歌之者流涕，闻之者叹息”这样富于魅力的“郑声”、“延年造倾城之歌”，一概斥之为“妖淫之曲”、“淫乱之声”。这可能是一种隐晦曲折的笔法，因为阮籍害怕招致政治上的迫害，不敢明白地表露心迹，于是打着维护统治阶级的旗号，大唱“移风易俗，莫善于乐”的高调，而他的真正目的，却是借着批判“郑卫之音”去鞭鞑司马氏家族的骄奢淫逸。但也有人认为，阮籍的《乐论》是一篇唯心主义音乐思想的代表作，内容的主旨，不仅与其所作的琴曲《酒狂》大相径庭，与他创作的《咏怀诗》流露的抱负与苦闷也是格格不入的。究其所以，恐怕与阮籍最终屈服于司马氏集团的政治压力，不仅当了官，而且写劝进表献媚是分不开的。音乐上崇尚雅乐的正统思想，正是他政治上屈从的反映。介绍这样两种观点，便于我们对阮籍和他的《乐论》作进一步的探讨、研究。

嵇康（223—263），字叔夜，谯郡铨（今安徽宿县）人，三国时代著名的文学家、思想家和音乐家。他是魏宗室的外戚，曾拜为中散大夫，世称“嵇中散”。他也是“竹林七贤”（阮籍、嵇康、山涛、向秀、阮咸、王戎和刘伶）之一。他们常结集于竹林之下，过着隐逸的生活。但他的性格与阮籍不同，为人富于正义感和反抗精神，因而引起司马氏统治集团的嫉恨，终于借故将他处死，时年四十岁。

嵇康音乐天赋甚高，且有着多方面的才能。《晋书·嵇康传》说他“学不师受，博览无不该通”。是魏晋时代的一大奇才。嵇康长于弹琴，也能作曲。他创作的《长清》、《短清》、

《长侧》、《短侧》四首琴曲，被称为“嵇氏四弄”，和蔡邕创作的“蔡氏五弄”合称《九弄》，是我国古代一组著名的琴曲，隋炀帝曾把弹奏《九弄》作为取士的条件之一，可见嵇康的音乐创作在历史上曾经有过的深远影响。

嵇康弹奏《广陵散》最负盛名。《晋书·嵇康传》载：“初，康尝游乎洛西，暮宿华阳亭，引琴而弹。夜分，忽有客诣之，称是古人。与康共谈音律，辞致清辩，因索琴弹之，而为《广陵散》，声调绝伦，遂以授康，仍誓不传人，亦不言其姓字。”嵇康弹奏《广陵散》千古绝伦，并不单纯由于高超的技艺，恰恰是这首音调激昂、气势磅礴的琴曲能与嵇康不满黑暗政治的思想感情一拍即合。有人说得好，“叔夜痛魏之将倾，其愤恨司马氏之心，无所于泄<sup>①</sup>。”正是这样一种处境，使他把满腔忿怨倾注在音乐中表达出来，直到临刑时分还“顾日影而弹琴”，表现了一种从容不迫，置生死于度外的崇高气节。《晋书·嵇康传》载：“康将刑东市，太学生三千人，请以为师，弗许，康顾视日影，索琴弹之曰：‘昔袁孝尼尝从吾学《广陵散》，吾每靳固之。《广陵散》于今绝矣！’时年四十。海内之士，莫不痛之。”这生命的绝唱千百年来一直震撼着人们的心灵，嵇康的名字始终与《广陵散》联系在一起，他对于这首琴曲的流传有着不可磨灭的贡献。

嵇康还有两篇著名的音乐论著：《琴赋》和《声无哀乐论》。《琴赋》虽然是一篇辞赋，实际上却是艺术化了的音乐评论。它以诗一般的语言高度赞美音乐、歌颂音乐，“众器之中，琴德最优”。“处穷独而不闷者，莫近乎音声也”。尤其在“于是曲张

<sup>①</sup> 戴明扬《广陵散考》

向闾，众音将歇，改韵易调，奇弄乃发……，又善始而令终，嗟姣妙以弘丽，何变态之无穷？”一段文字中，描述了我国一千七百余年前那样高度发展的琴曲艺术。从他的描写看来，琴曲有变音，有重叠，可以想象，我国音乐在当时已经客观上存在着和声（现代意义的和声）复调了<sup>①</sup>。赋中提到的“徽以钟山之玉”，明确记述了我国的琴在东汉末期肯定有了徽位。《琴赋》表现了嵇康对音乐艺术的竭力提倡和对琴曲艺术的推崇。

《声无哀乐论》一文则集中体现了嵇康的音乐美学思想。文章通过“秦客”和“东野主人”一问一答的八次辩论，将讨论的问题步步引向深入。其实，“东野主人”代表着作者自己，“秦客”则是虚设的论敌。讨论的中心问题就是声（泛指音乐）到底有没有哀乐？

嵇康音乐美学思想的核心就是“声无哀乐”，他明确提出，“心之与声，明为二物”。即音乐是客观的存在，感情是主观的存在，两者之间，并无因果关系。他认为，“声音自当以善恶为主，则无关于哀乐；哀乐自当以感情而后发，则无系于声音。”

“音声有自然之和，而无系于人情”。所以二者互不相干，音乐中并不包含哀乐，也不能引起人们感情上的变化。他肯定了音乐的娱乐作用、美感作用，却又否定了音乐的教化作用、道德作用，因而不可避免地陷入了二元论。

嵇康所以提出“声无哀乐”的观点，在于他所处的时代已将儒家“移风易俗，莫善于乐”的音乐思想绝对化，机械地将音乐和政治等同起来。嵇康的目的正是力图摆脱这种神秘主义音乐思想的束缚，但他自己却从一个极端走向了另一个极端。即使如

<sup>①</sup> 古联抗《〈琴赋〉探绎》



此，嵇康反抗当时统治阶级思想的民主性因素，却无疑有着积极的意义。

嵇康的《声无哀乐论》涉及音乐美学的一系列重大问题，如音乐的本质，音乐的功能，音乐的审美感受等，它与西方十九世纪著名音乐学家爱德华·汉斯立克（1825—1904）的音乐美学代表性论著《论音乐的美》有不少论点十分相似，这是我国在一千七百年前提出的带有自律论色彩的音乐美学论著。所以，《声无哀乐论》至今仍不失却作为我国古代一部重要音乐论著的研究价值，它在世界音乐美学史上也占有重要的地位<sup>①</sup>。

魏晋的文人音乐家都有较高的艺术造诣，如“妙达八音，论者谓之神解”的阮咸，尤善于弹阮，后世遂以其名字命名这一乐器。桓伊善于吹笛，史称“善音乐，尽一时之妙，为江左第一”。戴逵字安道，善鼓琴。有一次，武陵王司马晞叫人召他弹琴，戴逵当着使者的面将琴摔破，说“戴安道不为王门伶人！”表现了蔑视权贵的气节。他的兄长戴述，儿子戴勃，戴颙都擅长琴艺，称得上是音乐世家。此外，《晋书·乐志》还提到了一批音乐家，“魏、晋之世，有孙氏善弘旧曲，宋识善击节唱和，陈左善清歌，列和善吹笛，郝索善弹箏，朱生善琵琶，尤发新声”。这些都是魏晋时期载入史册的音乐人物。

归纳起来，我国古代的文人音乐家大致有这样几个共同点：一、有很高的音乐天赋，但不以音乐为职业；二、多数擅长于弹琴；三、有的兼及音乐创作和理论著述；四、往往是音乐世家，有家学渊源；五、具有忧国忧民的思想情操。魏晋时期的文人音乐家又是我国古代文人音乐家中的佼佼者，他们能在一个特定的

<sup>①</sup> 蔡仲德《关于嵇康及其〈声无哀乐论〉》（《中央音乐学院学报》1983年第2期）。

历史时期中超越专业的乐官、乐工而显名于乐坛，并不是一个偶然的现象。

## 论乐者七十八家

### ——从京房六十律到何承天新律

前面说过，由“三分损益法”产生的十二律，存在着两个需待解决的问题。其一是十二律相邻两律之间的音程并不均等，而是有大半音和小半音之分，因而无法“周而复始”地旋宫转调；其二是十二律相生至十三律时，无法回到原来黄钟律的长度比数上，也即无法回归本律。因此，千百年来，各个时代的乐律学家们都在苦苦思索，以求解决这两个难题。

京房（前77—37年），字君明，东郡顿丘（今河南清丰）人，是西汉著名的律学家。本姓李，推律自定“京”氏，受学于《易》学家焦延寿。京房一生有两大发明，一是在三分损益十二律的基础上继续相生至六十律，后世称之为“京房六十律”，一是采用弦律，创造了十三弦律准，后世称之为“京房准”，对于我国古代乐律理论的发展，作出了重要的贡献。

京房是我国第一个从理论上发现“仲吕不能还生黄钟”的律学家，为了从理论上解决周而复始的旋宫转调问题，他用“三分损益法”从第十三律起继续往下推算，直至第六十律，把一个八度再细分为六十个律。从京房的研究成果来看，他发现三分损益十二律中的“仲吕”所生的律无法回到黄钟本律，它们之间的差距，其音程值为23.5音分（四舍五入作24音分），我们今天称之为“最大音差”，而京房律中第五十三律再“三分损益”所得

的一律（即京房“色育”律），实际上已能回到第一律，其音程值为3.6音分，京房称作“一日”，我们今天称它为“京房音差”。而由“色育”律继续“三分损益”至第六十律，其间的七音组成的七声音阶，称“色育均”，它和最初由“黄钟”所生七音组成的“黄钟均”七声音阶，各个相对音之间都相差“一日”

（3.6音分），只有极其微小的差别。因此，京房认为在六十律中基本上可以实现“周而复始”的旋宫转调了<sup>①</sup>。

京房在乐律研究中还发现了以管定律的缺点。由于竹管内径大小不一，加上管口校正的误差，计算极难准确，因而提出“竹声不可以度调，故作准以定数”的以弦代管定律的主张，这在古代律学研究中无疑是有重大意义的。所谓“准”，就是弦律的正律器。由于弦上定音，可以直接用律数作为弦长比值，无须考虑管律的“管口校正”，计算较为精确，所以京房制作了一个十三弦的“准”，用以标记六十律。《后汉书·律历上》对“准”的描述是：“准之状如瑟，长丈而十三弦，隐间九尺，以应黄钟之律九寸；中央一弦，下有划分寸，以为六十律清浊之节。”自然，在实际运用上，由于弦的张力无定，又易受风、雨、燥、湿的影响，它还需要借助于律管定音。但京房是我国律学史上第一个将管律和弦律加以区别的人，又自制弦准，从而开创了律学实验的新天地，对后世律学研究有着划时代的意义<sup>②</sup>。

荀勖，字公曾，生年不祥，卒于晋武帝太康十年（289），颍阴（今河南许昌）人，官至中书监，是西晋时期我国重要的乐律学家。

---

① 陈应时《我国古代文献记载中的“律学”》（《中国音乐》1987年第2期）

② 陈应时《为“京房六十律”申辩》（《艺苑》（音乐版）1986年第1期）

荀勖的重要贡献在于发现“管口校正”的规律，并制作出较为精确的律管。据《晋书·律历志上》载，西晋时协律中郎将列和曾说：“笛之长短无所象则，率意而作，不由曲度。考以正律，皆不相应；吹其声均，多不谐合。”又说：“先师传笛，别其清浊，直以长短。工人裁制，旧不依律。”可知三国时制笛不合乐律，所谓“作笛无法”。荀勖于晋泰始十年（274）制成一套十二支的笛律，形状如后世直吹之箫，每笛适用于吹奏一调，正应十二律。每管开六孔，都可吹奏“三宫二十一变”，即荀勖所说的“正声调”、“下徵调”、“清角调”三种七声音阶调式各音。这十二支标准笛，就是后世所说的“荀勖笛律”。

荀勖作笛之音律比较准确，在于他找到了“管口校正”规律，以计算的校正数来制定各笛的长度以及笛上各孔之间的距离。这个校正数，就是黄钟律的长度与姑洗律长度的差数，即相当于黄钟长度减去姑洗长度，这就是黄钟笛的管口校正。其他各笛的管口校正数据以此类推，如大吕笛的管口校正是大吕律的长度减去仲吕律的长度等等。荀勖计算的管口校正数据，据今人验证，与现代管口校正公式的计算结果基本相符<sup>①</sup>。荀勖在一千七百年前得出的这一结论，也属于世界首创的重要发现。

荀勖的“一笛三宫”，即是在一支笛上吹三种调式。“正声调”是古音阶宫调式，“下徵调”是古音阶徵调式，“清角调”是古音阶角调式。杨荫浏先生认为，相当于现代的fa调式、do调式和la调式。与“清商三调”相比，正声调就是平调，清角调就是瑟调，只有下徵调是一个新的调式，而下徵调式的运用，在我

---

① 王子初《京房和他的六十律》（《中国音乐》，1984年第3期）

国历史上造成了新音阶的确立<sup>①</sup>。黄翔鹏先生认为，荀勖的十二笛，可以奏全十二均每均七律的各音，明确宣称每均都有三宫。他的每均三宫，正是魏晋清商乐兼用的三种音阶：古音阶、新音阶和俗乐音阶的商调式。我们所谓的古音阶，历史上原称“正声调”，我们所谓的新音阶，历史上原称“下徵调”，而俗乐音阶的商调式，其阶名次序应为商、角、和、徵、羽、闰、宫。历史上三种音阶的对照情况如下<sup>②</sup>：

1	正 声 调(晋)	下 徵 调(晋)	俗 乐 调(唐)
2	古 音 阶	新 音 阶	俗 乐 音 阶 清 商 音 阶
3	雅 乐 音 阶	清 乐 音 阶	燕 乐 音 阶
4	变 徵 音 阶	清 角 音 阶	清 羽 音 阶

南朝宋元嘉(424—453)年间，太史钱乐之在“京房六十律”的基础上继续用“三分损益法”往下生律，一直生至第三百六十律。它的最后一律与黄钟律的音差，其音程值为1.845音分，今天称之为“钱乐之音差”。它比法国拉莫(1683—1764)发现的“小微音差”1.954音分还要小。这就是钱乐之的三百六十律。他把三分损益法还生黄钟本律的音差缩小到最小程度，而且在中国律学史上达到了把一个八度细分的最高程度<sup>③</sup>。

① 杨荫浏《中国古代音乐史稿》(上册)

② 黄翔鹏《中国传统乐学基本理论的若干简要提示(续)》(《民族民间音乐》1986年第4期)

③ 陈应时《我国古代文献记载中的“律学”》(《中国音乐》1987年第2期)

南朝时梁朝的博士沈重（500—583），同样用“三分损益法”推算，一直推到三百六十律为止。他们在计算上的区别在于钱乐之取9寸为首律黄钟之长，而沈重则以81寸为首律黄钟之数。

何承天（370—447）也是南朝宋时人，是我国杰出的乐律学家。东海郟（今山东郟城）人。他善于弹筝，宋文帝刘义隆曾赐给他用白银装饰的筝一面。他在乐律领域中提出了新的研究方向，对京房六十律表示反对。《隋书·音乐志》载：“何承天立法制议云：上下相生，三分损益其一，盖是古人简易之法，……而京房不悟，谬为六十。”不同意京房采用加律的方法来解决音差问题，而是主张在十二律内部加以调整。何承天创立的这一学说以及加以调整的律制，《宋书·乐志》称之为“新律”。

何承天的“新律”，是根据假设黄钟的振动体长度为9寸，用“三分损益法”推算，仲吕还生“变黄钟”为8.8788寸，与正黄钟相比较，相差0.1212寸，于是将它分为十二个差值各0.0101寸，按三分损益顺序，每生一律，迭加0.0101寸，这样，至第十三律时，加0.1212寸，恰成9寸而还生黄钟。

何承天新律的具体计算如下：

律名	计算方式	长度比数
黄 钟		9 寸
林 钟	$9 \times \frac{2}{3} = 6 + 0.0101$	$= 6.0101$ 寸
太 簇	$6 \times \frac{4}{3} = 8 + 0.0202$	$= 8.0202$ 寸
南 吕	$8 \times \frac{2}{3} = 5.3333 + 0.0303$	$= 5.3636$ 寸
姑 洗	$5.3333 \times \frac{4}{3} = 7.1111 + 0.0404$	$= 7.1515$ 寸

应	钟	$7.1111 \times \frac{2}{3} = 4.7407 + 0.0505$	$= 4.7912$ 寸
蕤	宾	$4.7407 \times \frac{4}{3} = 6.3209 + 0.0603$	$= 6.3815$ 寸
大	吕	$6.3209 \times \frac{4}{3} = 8.4279 + 0.0707$	$= 8.4986$ 寸
夷	则	$8.4279 \times \frac{2}{3} = 5.6186 + 0.0808$	$= 5.6994$ 寸
夹	钟	$5.6186 \times \frac{4}{3} = 7.4915 + 0.0909$	$= 7.5824$ 寸
无	射	$7.4915 \times \frac{2}{3} = 4.9943 + 0.1010$	$= 5.0953$ 寸
仲	吕	$4.9943 \times \frac{4}{3} = 6.6591 + 0.1111$	$= 6.7702$ 寸
还生	黄钟	$6.6591 \times \frac{4}{3} = 8.8788 + 0.1212$	$= 9$ 寸

何承天的新律，就其实际效果而言，已经相当接近十二平均律了。新律与十二平均律之间，相差最大的只有15.1音分，其平均音差（除以12）也仅有4.68音分。而三分损益律与十二平均律之间，相差最大的为21.5音分，其平均音律大致在11—12音分之间。因此，新律中的各音与十二平均律的各音在同时发出声音时，其差别几乎为寻常听觉难以辨别。

何承天的新律，从理论上还看还不是真正的十二平均律，因为它不是按频率比来计算的。这种律制虽未曾见诸实施，但却是世界上最早运用数学计算对于十二平均律的探索，在当时的历史条件下推动了律学研究的发展，在中国乐律史上起着承上启下的作用，其深远意义是不可忽视的。

魏晋南北朝时期，随着西域音乐的大量传入中国，我国的律学研究开始向十二平均律的方向发展，试图解决在实践上用十二律旋宫的重大课题。这一时期有关乐律学方面的研究增多，仅南朝梁武帝时就有“论乐者七十八家”之说。但从方法上而言，他们探索的途径却都是“三分损益法”的延续和改良。然而，这一

时期乐律理论的各项研究成果，却反映了我国乐律学家对于平均律理论向往追求的时代步伐。

## 风靡南北的西域音乐

在中国历史上，曾有过多次民族大融合的发生。第一次是黄帝、炎帝时期，第二次是春秋、战国时期，第三次则是魏晋南北朝时期。在魏晋南北朝将近四百年的分裂时期中（其间西晋有十几年的短暂统一），匈奴、鲜卑、羯、氐、羌等族先后建立的割据政权，大大加速了又一次民族融合的进程。南朝与北朝对峙，南朝先后建立宋、齐、梁、陈四个汉族政权，北朝则相继由汉化的鲜卑人和鲜卑化的汉人统治，由北魏分裂成东魏与西魏，又分别为北齐和北周递相取代。在中原土地上，政权的更迭和民族的杂处必然导致各民族之间音乐文化进一步的交流与融合，特别是北魏、北周、北齐和西域壤地相接的情况下，西域的乐舞几乎畅通无阻地涌入中原，风靡南北，形成了西域音乐在中原广为流行的局面。

这一时期，音乐文化交流的特点是外族乐舞以更大的规模进入中国。例如，早在十六国时期的前秦建元十九年（383），前秦王苻坚命大将吕光出征西域，次年，征服龟兹，西域各国均来归顺。吕光用两万多匹骆驼载西域珍宝及歌舞艺人东归。史载“吕光出乎西域，得胡戎之乐”（《隋书·音乐志》），并由此奠定了“西凉乐”的基础。这是龟兹音乐大规模东移，并与内地音乐融合的一例。北魏太武帝拓跋焘（425—452年在位）“通西域，



又以悦般国歌舞设于乐署”（《魏书·乐志》），也是北朝政权吸收西域音乐的一例。北周天和三年（568），北周武帝宇文邕娶突厥公主为后，突厥又征集了西域各国乐舞和艺人随之东来，其中有龟兹、疏勒、安国、康国等国音乐，“并于大司乐习焉，采用其声，被于钟石”（《隋书·音乐志》），又是典型的一例。北周建德六年（577），武帝灭北齐，又获高丽、百济两国的音乐……。总之，整个南北朝时期，在战乱的背景下，各民族音乐文化的交流从来没有停止过，西域音乐源源不断地流入各朝宫廷，受到统治者的青睐与喜爱。

《北齐书·文襄六王列传》载：“后周武帝在云阳，宴齐群臣，自弹胡琵琶，命孝衍吹笛。”孝衍是北齐的广宁王，他以“亡国之音，不足听也”推辞，“固命之，举笛裁至口，泪下呜咽，武帝乃止”。此事大约发生在北周灭北齐之后，约公元578年左右。

《周书·肖督列传》载：“酒酣，高祖又命琵琶自弹之，仍谓岍曰：‘当为梁主尽欢’。岍乃起，请舞。高祖曰：‘梁主乃能为朕舞乎？’岍曰：‘陛下既亲抚五弦，臣何敢不同百兽？’”肖岍是南朝梁武帝肖衍的子孙，是北周卵翼之下的傀儡皇帝。

《北齐书·幼主帝纪》载：“（幼主高恒）盛为‘无愁’之曲，帝自弹胡琵琶而唱之，侍和之者以百数。人间谓之‘无愁天子’。”这应是北齐灭亡之年，即公元577年之事。

《隋书·音乐志》载：“（北齐）杂乐有‘西凉鼙舞’、‘清乐’、‘龟兹’等。然吹笛，弹琵琶五弦及歌舞之伎，自文襄以来皆所爱好。至河清以后，传习尤甚。后主唯赏胡戎乐，耽爱无已……。”北齐后主高纬是一个只做了一年的皇帝，但对西域音乐却有着极

深的爱好。

以上都是发生在北周和北齐宫廷中的史实。皇帝、贵族皆热衷于弹胡琵琶，吹胡笛，唱胡歌，跳胡舞，可见西域音乐在北朝之盛行已远非一日。

西域音乐向南方的传播也未因南北政权之对峙、长江天险之隔而阻绝，在汉族传统音乐占统治地位的南朝，西域音乐依然有着很强的渗透力。

《宋书·范晔列传》载：“范晔……长不满七尺，肥黑，秃眉须。善弹琵琶，能为新声。上欲闻之，屡讽以微旨。晔伪若不晓，终不肯为上弹。上尝宴饮欢适，谓晔曰：‘我欲歌，卿可弹。’晔乃奉旨。上歌既毕，晔亦止弦。”范晔是南朝刘宋王朝的尚书吏部郎，《后汉书》的编著者。他所弹“能为新声”的琵琶，当是胡琵琶无疑。

《隋书·音乐志》载：“及后主即位，耽荒于酒，视朝之外，多在宴筵。尤重声乐，遣宫女习北方箫鼓，谓之‘代北’，酒酣则奏之。”后主即陈后主陈叔宝，曾亲自作艳词《玉树后庭花》等，对外来音乐也有着浓厚兴趣。

《南齐书·本纪第七》载：“……高郢之内，设部伍羽仪，复有数部，皆奏‘鼓吹’、‘羌胡乐’、‘鼓角横吹’。……”说明南齐王朝的东昏侯萧宝卷拥有的乐部乃是西北地区少数民族的音乐。

《陈书·章昭达列传》载：“每饮会，必盛设女伎杂乐，备尽羌胡之声，音律姿容，并一时之妙。”章昭达是南朝陈国的护军将军，犹“备尽羌胡之声”，西域音乐在南朝也是相当流行的。

还有一则颇为有趣的史实，北魏拓跋焘率军与刘宋军队对阵

时，“焘又遣就二王借箜篌、琵琶、箏、笛等器及棋子”（《宋书·张畅列传》）。北魏的皇帝反而向南朝索取箜篌、琵琶等西域乐器，应知南方西域音乐的完各程度并不低于北方。

总之，南北朝时期是西域音乐在中国空前传播的时代，无论南北，皆风靡之极。自然，当时流行只局限于皇室贵族的狭小圈子，战乱带给人民的并非是悦耳的胡乐，而是一场空前的浩劫，但是，不管怎样，西域音乐已在中国土地上播下了种子，等待着盛开奇花异葩的一天到来。从中国古代音乐文化的角度来看，汉、唐是不同凡响的时代，而魏晋南北朝近四百年间的民族大融合，上承两汉、下启隋唐，在音乐的发展中起到了继往开来的作用。

## 南北朝时期的西域音乐家

南北朝时期，各民族的歌舞、音乐荟萃中原，朝易暮改，令人目不暇接。与此同时，一批批西域音乐家跋山涉水踏上中国的土地，世世代代定居下来，与汉族人民一起创造着中国古代音乐的灿烂文明。

在北齐的宫廷中有两支显赫一时的西域乐人家族，那就是曹氏家族和安氏家族。《隋书·音乐志》载：“后主唯赏胡戎乐……，故曹妙达、安未弱、安马驹之徒，至有封王开府者，遂服簪纓而为伶人之事。”北齐后主高纬是个对西域音乐非常入迷、乃至“耽爱无已”的皇帝，因而曹妙达等西域乐人竟至于“封王开府”。所谓“开府”，也就是建立官府，设置僚属，是高于将军之上的规格。

曹妙达的祖父曹婆罗门、父亲曹僧奴自北魏末年起即定居中原。《旧唐书·音乐志》载：“后魏有曹婆罗门，受龟兹琵琶于商人，世传其业，至孙妙达，尤为北齐高洋受重，常自击胡鼓以和之。”曹僧奴之女也善弹琵琶，还做了高纬的嫔妃。《北史·后妃列传》载：“乐人曹僧奴进二女，大者忤旨，剥面皮，少者弹琵琶，为昭仪。”这一以琵琶世传其业的家族，其先辈即在曹国，即中亚塔什干、撒马尔罕一带，他们归化中国后便以原来的国名为姓。唐朝德宗年间的著名琵琶演奏家曹保、曹善才、曹纲祖孙三代就是曹妙达的后裔。有人认为，唐代教坊琵琶名手曹者素，唐末琵琶名家曹触新也许都是曹氏家族繁衍的子孙<sup>①</sup>。因此，由曹国来中原定居的曹婆罗门一支家族，自北魏至唐末的四百年间，子孙繁衍，名手辈出，这一家族对于我国琵琶艺术的传播和发展作出了不可磨灭的贡献。安国位于中亚的布哈拉一带，北齐时安未弱、安马驹其先祖应是北魏时安国音乐传入中原时来的。有人考证，唐初拜为散骑侍郎的安叱奴是舞胡，出于安国。开元年间的安万善以吹笙策著称，唐末昭宗时长安的舞胡安𪛗新等，都是安国的乐人。

北周天和三年（568），鲜卑族的周武帝宇文邕（鲜卑人称天子为“宇文”，因是为姓）娶西突厥公主阿史那为皇后，突厥因此征集了龟兹、疏勒、安国、康国等西域各国的艺人组成乐队，随皇后一起来到长安。其中白智通是龟兹人，被各国乐人推为“总教习”。龟兹王姓白氏，白氏执政甚久，自汉至唐，王室一系相承。隋代乐正白明达也是龟兹人，入唐后，在高祖、太宗、高宗各朝供奉内廷，地位十分显赫。西域各国的乐人，还有出身

<sup>①</sup> 沈知白《中国音乐史纲要》

何国（位于今撒马尔罕西北方）的何未若，出身史国（位于撒马尔罕南方）的史多丑。出身于康国的乐人，至唐代则有著名的“琵琶第一手”康昆仑。有人认为，安禄山善跳胡旋舞，他的先人本姓康氏，妻也是康姓，入唐后才改姓安氏。追溯他的世系，也是康国的舞人<sup>①</sup>。出身于米国（今之塔什干一带）的，至唐代有善唱“凉州声”的米嘉荣，其子即是琵琶名手米和。出身于疏勒的有唐代琵琶名手裴神符、裴兴奴等。这样一大批西域乐人名垂中华史册，正是这一时期西域音乐大规模传入中国的明证。

南北朝后期还有一位著名的西域音乐家是龟兹人苏祇婆。苏祇婆也是随阿史那公主抵达长安的庞大文化使团中的一个成员。关于他的身世，《隋书·音乐志》载：“先是周武帝时有龟兹人曰苏祇婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶。”他自述“父在西域，称为知音，代相传习。”可知是一位出身于音乐世家，自幼接受良好音乐教育的龟兹乐人。苏祇婆不但擅长于龟兹琵琶的演奏，而且精通龟兹音乐的宫调理论。他曾将西域的“五旦七调”乐律理论传授给北国的内史下大夫郑译。所谓“五旦七调”，乃是指龟兹音乐的调式和音阶，苏祇婆的“五旦”，即黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均，也即是黄钟为宫的音阶、太簇为宫的音阶、林钟为宫的音阶、南吕为宫的音阶、姑洗为宫的音阶。同时，以七声音阶中的任何一音作主音，又可以构成不同的调式。苏祇婆的“七调”，便是指的七种调式，他所说的七调名乃龟兹语，均出自梵语。“五旦七调”按七声音阶旋宫，在理论上可以得到三十五个宫调。到了隋代，音乐家万宝常和郑译便在苏祇婆“五旦七调”的龟兹宫调理论基础上提出十二律旋相为宫和七声旋相为调

<sup>①</sup> 常任侠《汉唐间西域音乐艺术的东渐》

的“八十四调”乐律理论。这一宫调理论的产生，适应了汉族传统音乐和外来的西域音乐交流发展的需要，也是我国古代音阶、调式发展演变中的一个历史里程碑。苏祇婆对于促进西域和中原地区的音乐交流，以及对于后来隋唐燕乐宫调理论的发展，也有着不可磨灭的历史功绩。

关于苏祇婆的身世，后人有着种种假设和推测。有人认为，苏祇婆就是曹妙达<sup>①</sup>。因为“妙达”二字意译梵文为 *Sujva*，汉语音译便是“苏祇婆”。但也有人指出，曹妙达祖孙三代从北魏末至北齐即久居中原，以琵琶世传其业，乃至封王开府，而苏祇婆则于北周时来到中原，二人活动的范围与地点均不合，因而决非一人。又有人认为，苏祇婆即隋炀帝时的“乐正”白明达<sup>②</sup>。但持否定意见者又指出，白明达经历隋炀帝、唐高祖、太宗、高宗两朝四代，仅此其间已历七十余年，而从苏祇婆入长安算起，则长达一个多世纪的时间，显然是不可能的。同时考证，苏祇婆应是白智通。白智通与苏祇婆同于北周武帝时来长安，苏祇婆是龟兹人，白智通是羯人，而羯人中的白姓者又肯定是龟兹人。明人胡震亨著《唐音癸签》即称其为“白苏祇婆”。再则，苏祇婆的名字还译成龟兹语，乃是 *Suti—Spai*，便是“聪明过人”、“智慧不凡”的意思，亦即“智通”，从而断定，苏祇婆即是白智通<sup>③</sup>。总而言之，龟兹音乐家苏祇婆的名字已经和中国古代许多著名音乐家的名字联系在一起，是中华民族杰出的文化巨匠中的一员。

---

① 杨宪益：《零墨新笺·关于苏祇婆身世的一个假设》

② 桑原隲藏：《隋唐时代来往于中国的西域人考》

③ 何昌林：《苏祇婆其人》（《新疆艺术》1982年第3期）

中国古老的音乐文化究竟积淀着多少个不同民族的艺术智慧和独特的旋律音调，已经难以分辨清楚了。尽管一个民族的音乐有着相当顽强的稳定性和持续性，但是，世界上“纯粹的”民族音乐实际上是不存在的，历史上一成不变的音乐也是没有的。南北朝时期大量传入中国的西域音乐终于逐渐地和古老的汉族音乐融合起来，到盛唐时期形成一种富有新颖时代风格的音乐。而这一时期以曹妙达、苏祇婆为优秀代表的西域音乐家，也名副其实地成为中华民族古代文明的一支不容忽视的创造力量。他们将毕生的聪明才智奉献给灿烂的古代音乐文化，值得我们今天深情地纪念他们。

## 我国现存最古老的曲谱

### ——文字谱与《碣石调·幽兰》

我国究竟从何时起有了自己独特的记谱形式，目前尚缺乏明确的资料记载。一般认为，周代《六经》（《诗》、《书》、《礼》、《乐》、《易》、《春秋》）中的《乐经》，有可能是附于《诗经》的一种乐谱，可惜早已失传，大致亡于秦始皇焚书之时。

《汉书·艺文志》的书目部分，在“河南周歌诗”七篇之后，另有“河南周歌声曲折”七篇的篇目；在“周谣歌诗”七十五篇之后，又有“周谣歌诗声曲折”七十五篇的记载。古歌章皆有辞有声，辞者其歌诗也，而有别于“歌诗”的“声曲折”，应就是当时的乐谱。清末王先谦（1842—1917）在《汉书补注》中解释“声曲折”以为“即歌声之谱，唐曰乐府，今曰板眼”。清代邹

汉勋(1805—1853)也说“曲折即乐歌抑扬往复之节”(《歌书偶识》),都认为它是用一定方式记谱的乐谱。但其记谱的完善程度究竟如何,却难以推断。顾名思义,这种乐谱或许是用曲折的线条画成的,即所谓“曲线谱”。明代正统年间(1436—1449)道藏本《玉音法事》中的曲线谱乃竖行书写,由上往下读谱。保存在西藏拉萨寺庙中的“映移谱”则横行书写,由右往左读谱,都是用线条的曲折记写音乐的进行<sup>①</sup>。但也有人认为,声曲折乃是“用以记声调曲折之文字”<sup>②</sup>。总之,汉代的“声曲折”因无实物可凭,很难肯定其模式。但汉时乐章,声是声,辞是辞,两者并不相混,则可从《汉书·艺文志》中“歌诗”与“声曲折”篇目的分别记载中得以证实。

目前所见我国最古老的曲谱则是唐人手抄本《碣石调·幽兰》。谱前有序,注明为六朝时人丘明(493—590)的传谱。序曰:“丘公字明,会稽人也。梁末隐于九嶷山,妙绝楚调,于《幽兰》一曲,尤特精绝。……隋开皇十年,于丹阳县卒,年九十七。”这是一首用文字记谱法保存下来的古代琴曲。所谓“文字谱”,乃是用文字记述弹琴的指法和弦位的一种记谱法,即用文字详细描述演奏古琴的手法,如左手按某弦某徽几分,右手如何弹奏等等。由于记谱中的手法在时间间隔上有一定的规律,因此,“文字谱”不但间接地记录了音高,也保留了一部分节拍、节奏的信息。这就是一千四百年前的古老琴谱今天还能“寻声”弹奏的原因。现用《幽兰》一曲的片断为例加以说明<sup>③</sup>:

---

① 吉联抗《关于敦煌“最古老的乐谱”》(《音乐生活》1984年第4期)

② 郑肇非《汉魏六朝乐府文学史》

③ 曹安和《中国古代乐谱简介》(《人民音乐》1980年第11期)



# 石调·幽兰

据《古逸丛书》本



原谱

九案微，无名数打音。

拂微。

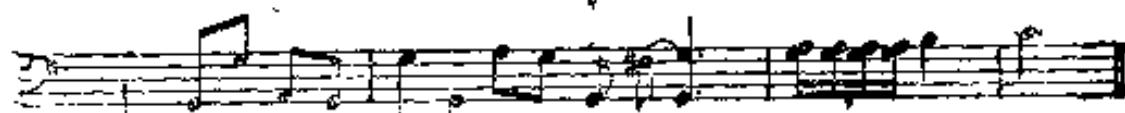
大指微起。

急全扶微。

九十回案文武食指打文。

拂文大指不动，又音。

历文武吟。



无名数打音微。

大指不动，食指拂文。

中指无名指微拂。

无名数拂微。

食指拂文。

微微。

大指不动，急全扶文。

大指当八案武，食指拂文。

大指微抑上半寸许，一勾。

关于琴曲《幽兰》的内容，汉末蔡邕《琴操》作如是解释：孔子周游列国，皆得不到重用，在归途中见到幽谷中盛开着兰花，于是感慨地说：兰花原是香花之冠，如今却与野草杂处，犹如贤德之人与鄙夫为伍一样，于是弹琴作《幽兰》（又名《倚兰操》）一曲，表达了一种生不逢时、怀才不遇的幽愤心情。我国古琴演奏家吴文光是根据这一解释译解并演奏这首琴曲的。

(谱例三)

# 碣石调·幽兰

1 = C

梁·丘明传谱  
唐人手写本  
吴文光打谱

(一)

$\dot{b}6 - \mid \dot{b}6 \overset{\curvearrowright}{3} \underset{\cdot}{3} \mid \underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{2} \mid \underset{\cdot}{2} - \mid \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{2} - \mid \underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{3} \mid$

$\underset{\cdot}{5} - \mid \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{5} \mid \underset{\cdot}{5} - \mid \underset{\cdot}{7} \underset{\cdot}{6} \mid \underset{\cdot}{3} - \mid \overset{56}{\underset{\cdot}{5}} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{7} \underset{\cdot}{1} \mid$

$\underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{1} \mid \underset{\cdot}{1} - \mid \overset{3232}{\underset{\cdot}{3}} \underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{2} \mid \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{1} - \mid \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{1} \mid$

$\overset{23}{\underset{\cdot}{2}} \underset{\cdot}{3} \overset{\sharp}{4} \underset{\cdot}{5} \mid \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{5} \mid \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{5} \mid \underset{\cdot}{5} - \mid \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{5} \mid \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{5} \mid$

$\underset{\cdot}{5} - \mid \overset{56}{\underset{\cdot}{5}} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{7} \underset{\cdot}{1} \mid \overset{\sharp}{5} \underset{\cdot}{4} \overset{\sharp}{5} \underset{\cdot}{5} \mid \underset{\cdot}{3} - \mid \underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{3} \mid$

$\underset{\cdot}{5} \overset{\curvearrowright}{\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{1}} \mid \overset{\sharp}{4} \underset{\cdot}{3} \mid \overset{23}{\underset{\cdot}{2}} \underset{\cdot}{3} \overset{23}{\underset{\cdot}{2}} \mid \underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{7} \underset{\cdot}{1} \mid \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{1} - \mid \underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{1} \mid$

1 - | 6.1 1 | 1 - | 2.1 2 | 1 1 | <sup>2</sup>3 - |

2.3 <sup>#</sup>4.5 6.5 | 1. 5 | 5 - | 6.5 5 5 | 6.5 5 | 5 - |

<sup>5 6</sup>5.6 7.1 | <sup>#</sup>4.5 6 5.6 | 4. 3 | 3 <sup>#</sup>4.3 | 3 3 |

<sup>#</sup>4.5 2 - | <sup>2 1</sup>2.3 <sup>#</sup>4. 3 | 2.3 2 | 7.1 1 - | 1 2.1 1 |

1 1 - | 6.1 1 | 1 - | 2.1 2 | 1 1 | <sup>2 3</sup>2.3 4 |

7. 6 | 5 5 - | 7. 6 | 5.6 7.1 | 1.1 1 |

1 - | 4. 3 | 2.3 2 | 1 - | 2.3 5.6 | 5 3 - |

5.6 <sup>5</sup>7 | <sup>5</sup>7 <sup>5</sup>7 | <sup>5</sup>7 <sup>5</sup>1 | 2.1 1 | 1 - ||

1 2 1 | 1 1 2 | 3 - | 2 3 4 5. | 6 6 |

6 - | 3 7 6 | 5 6 6 | 6 6 - | 7 1 1 |

1 1 - | 2 3 - | 2 3 4 5. | 5 6 6 | 6 6 - |

7 3 | 7 6 - | 2 3 3 | 3 - | 2 3 3 |

3 - | 2 3 2 1 | 7 6 - | 4 6 4 6 | 7 6 7 - |

4 6 4 6 | 7 6 | 4 6 4 | 3 0 | 1 6 | 7 1 |

4 6 4 6 | 7 6 | 4 6 4 | 3. 2 | 1 1 - | 2 1 2 3 |

4 3 - | 2 3 3 | 3 3 - | 7 1 1 | 1 1 - |

1. 1 1 1 | 2 - | 2 3 3 3 | 6 3. 5 | 1. 1 6 1 |

$\overset{\frown}{\underline{1\ 6\ 4\ 5}} \mid \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6} \mid \overset{6}{\underline{1}} \cdot 4 \cdot \underline{3} \mid \overset{2\ 3}{\underline{2\ 3\ 2}} \mid 3 \cdot \underline{2} \mid 2 \ \underline{3\ 2} \mid$

$\underline{1} \quad 1 \quad - \mid \underline{2\ 3} \overset{\#}{4} \underline{2} \mid \overset{\#}{4} \cdot \underline{3} \mid \underline{2\ 3\ 2} \mid \underset{\cdot}{6} \quad 3 \quad - \mid$

$\overset{2}{\overset{\#}{4}} \underline{5\ 7\ 7\ 2\ 3} \mid \underset{\cdot}{7} \cdot \underset{\cdot}{6} \mid 3 \ \underset{\cdot}{7} \cdot \underset{\cdot}{6} \mid \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{6} \mid \underset{\cdot}{6} \ \underset{\cdot}{6} \quad - \mid$

$\overset{6}{\overset{\frown}{\underline{7\ 1\ 1}}} \mid \overset{1\ 4}{\overset{\frown}{\underline{4\ 4\ 4\ 6}}} \mid 7 \ \overset{1\ 4\ 5}{\overset{\frown}{\underline{4\ 6}}} \mid \overset{\#}{4} \cdot \underline{3} \mid \underline{2\ 3\ 2} \mid$

$\underline{1\ 2\ 3} \mid 3 \quad - \mid \underline{3\ 5\ 6\ 5} \mid \underline{3\ 5\ 3\ 2} \mid 2 \ \underline{1\ 2} \mid \underline{5\ 6\ 1\ 1} \mid$

$\underline{1} \quad 1 \quad - \mid \overset{1\ 1}{\underline{1}} \quad 2 \ \overset{3}{\underline{2}} \mid 3 \quad - \mid \overset{2\ 3}{\underline{2\ 3\ 3\ 3}} \mid \underset{\cdot}{5} \quad 3 \cdot \underline{5} \mid \overset{6}{\underline{7}} \quad - \mid$

$\overset{7\ 2}{\overset{\frown}{\underline{7\ 2\ 7}}} \cdot \underset{\cdot}{6} \mid \underline{5\ 6\ 6\ 5} \mid \underset{\cdot}{6} \quad - \mid \underline{7\ 2\ 2\ 7} \mid 2 \quad - \mid \underline{3\ 2\ 2\ 2} \mid$

$\underset{\cdot}{2} \quad \underset{\cdot}{2} \mid \underset{\cdot}{2} \quad - \mid \underline{\underline{2\ 2\ 2\ 2}} \mid \underset{\cdot}{2} \quad \underset{\cdot}{2} \mid \underset{\cdot}{2} \quad - \mid \underline{\underline{4\ 2\ 2\ 2}} \mid$

$\underline{3\ 2\ 2\ 2} \mid \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{1} \overset{2\ 3}{\underline{2}} \mid \overset{\circ}{3} \quad - \mid \overset{\circ}{7} \quad \overset{\circ}{6} \quad - \mid \overset{\circ}{3} \overset{\circ}{7} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{7\ 6} \mid \overset{\circ}{\#4} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{4} \mid$

$\overset{\circ}{3} - \mid \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{1} - \mid \overset{\circ\circ}{2\overline{3}} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{3} - \mid \overset{14}{7} \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{1} \mid \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{1} \mid \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{1} \mid$

$2 \overset{13}{2} \mid \overset{\circ}{3} - \mid \overset{23}{2} \overset{\circ}{3} \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{2} \mid \overset{\circ\circ}{5} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{6} \mid \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{6} - \mid$

$\overset{\circ\circ}{3} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{1} \mid \overset{\circ\circ}{2\overline{3}} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{3} \overset{\circ}{4} \mid \overset{\circ}{3} - \mid \overset{5}{7} \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{1} \mid \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{1} - \mid$

$\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{1} \mid \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{2} \mid \overset{\circ}{3} - \mid \overset{23}{2} \overset{\circ}{3} \overset{\circ}{3} \overset{\circ}{3} \mid \overset{\circ}{3} \overset{\circ}{3} \overset{\circ}{5} \mid$

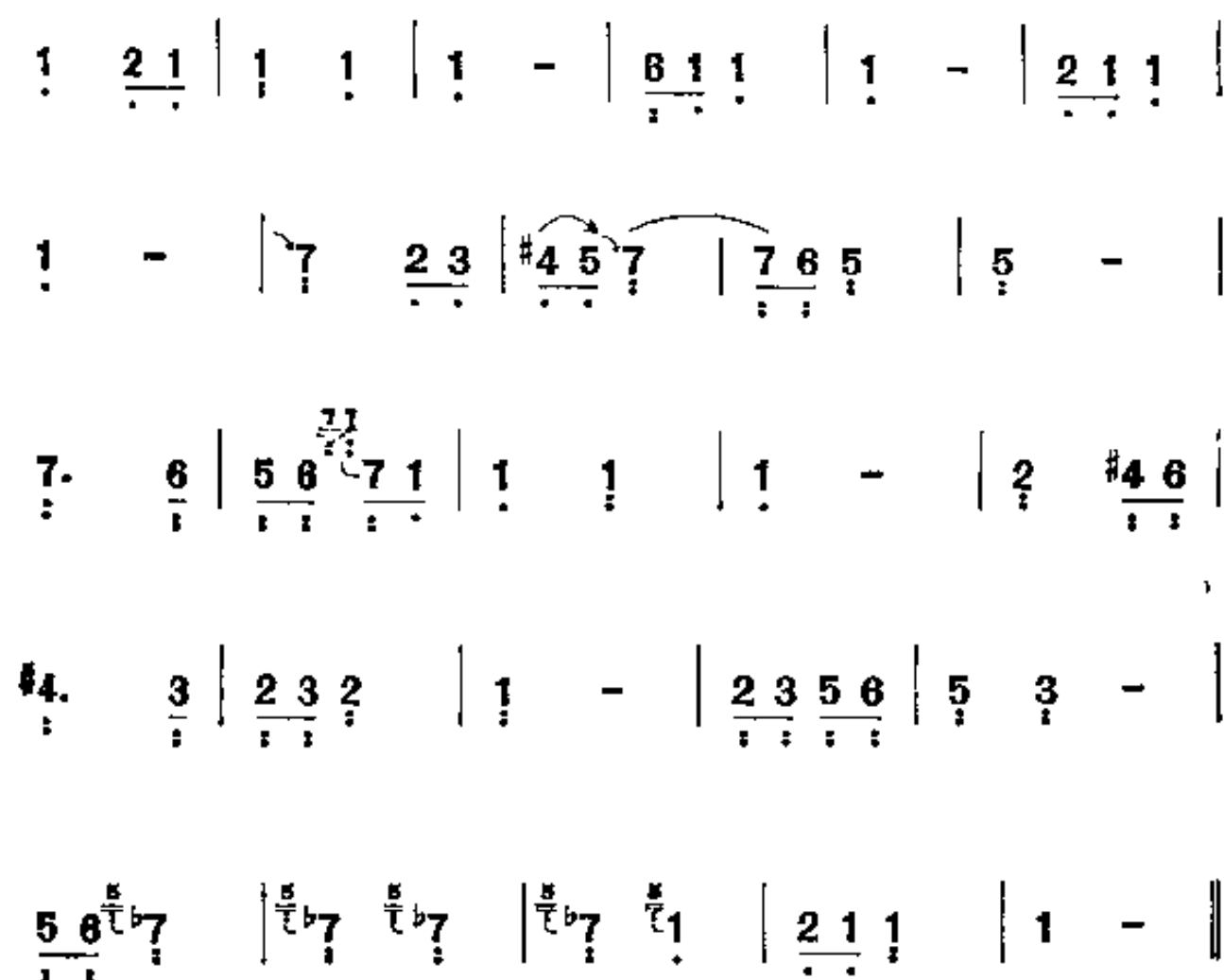
$\overset{\circ\circ}{5} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{6} \mid \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{6} - \mid \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{3} \mid \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{1} - \mid \overset{\circ\circ}{2\overline{3}} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{3} \overset{\circ}{3} \mid \overset{\circ}{3} - \mid$

$\overset{\circ}{7} \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{6} \mid \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{6} \mid \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{1} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{3} \mid \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{1} - \mid \overset{23}{2} \overset{\circ}{3} \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{3} \mid$

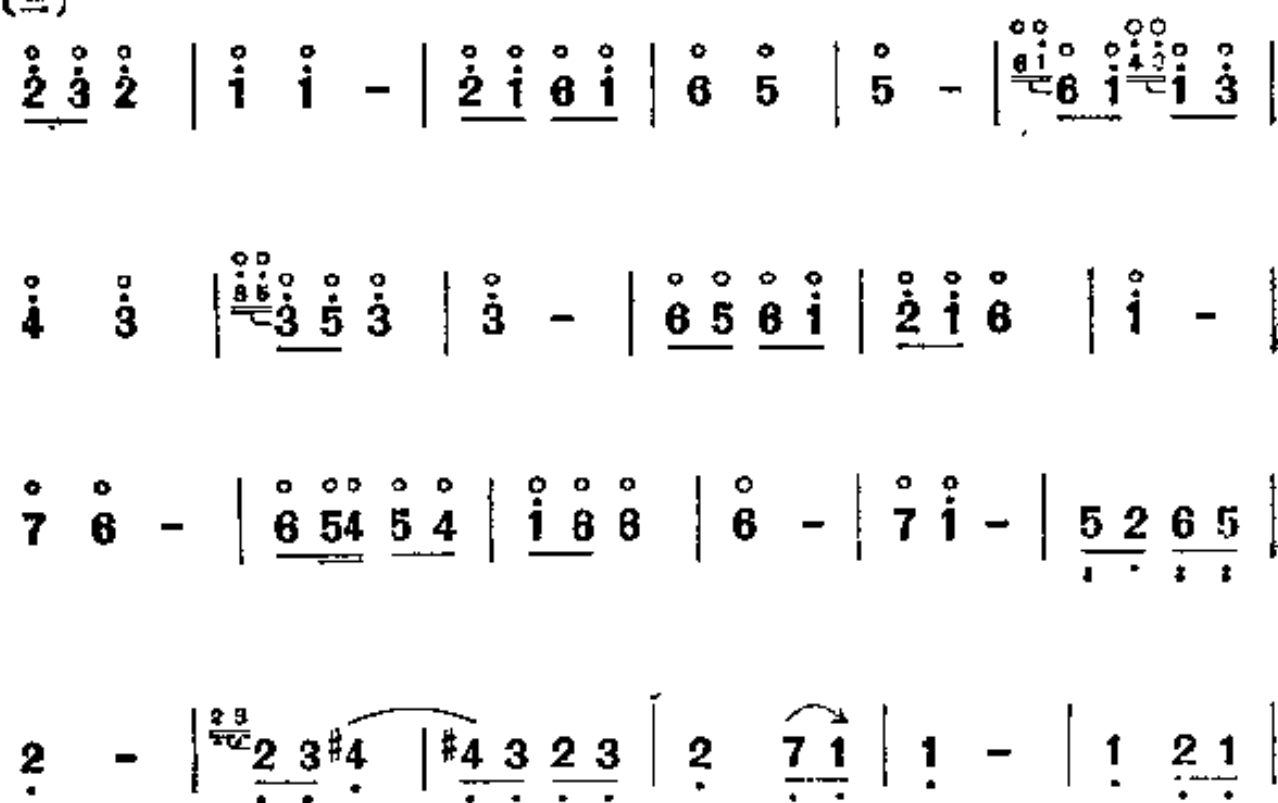
$\overset{23}{2} \overset{\circ}{3} \overset{\circ}{3} \mid \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{3} - \mid \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{7} \overset{\circ}{6} \mid \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{5} \mid \overset{\circ}{6} - \mid$

$\overset{\circ}{7} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{7} \mid \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{3} \overset{\circ}{2} \mid \overset{\circ}{2} - \mid \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{6} \mid \overset{\circ}{2} - \mid \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{6} \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{3} \mid$

$\overset{\circ}{4} \overset{\circ}{5} \mid \overset{\circ}{5} - \mid \overset{23}{2} \overset{\circ}{3} \overset{\circ}{4} \mid \overset{\circ}{4} \overset{\circ}{3} \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{3} \mid \overset{\circ}{2} \overset{\circ}{7} \overset{\circ}{1} \mid \overset{\circ}{1} - \mid$



(三)



1̣ 1̣ | 1̣ - | 6̣ 1̣ 1̣ | 1̣ - | 2̣ 1̣ 1̣ | 1̣ - |

7̣ 2̣ 3̣ | #4̣ 5̣ 7̣ | 7̣ 6̣ 5̣ | 5̣ - | 7̣ 6̣ |

5̣ 6̣ 7̣ 1̣ | 1̣ 1̣ - | #4̣ 4̣ 6̣ | 7̣ 1̣ | 7̣ 6̣ #4̣ 6̣ |

#4̣ 3̣ - | 3̣ #4̣ 2̣ 1̣ | 3̣ - | 7̣ 6̣ | 5̣ 6̣ 5̣ | 3̣ - |

5̣ 6̣ 7̣ | 5̣ 7̣ 5̣ 7̣ | 5̣ 7̣ 5̣ 1̣ | 2̣ 1̣ 1̣ | 1̣ - ||

(四)  
7̣ | 6̣ - 5̣ 6̣ | 6̣ 3̣ 6̣ | 6̣ - | 1̣ 5̣ 6̣ 5̣ 3̣ | 6̣ 3̣ 6̣ |

6̣ 2̣ | 1̣ 2̣ 3̣ | 3̣ - | 3̣ 2̣ 3̣ 2̣ | 1̣ 3̣ | #1̣ 1̣ |

6̣ - 3̣ | 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ 7̣ 3̣ - 2̣ | 1̣ 2̣ 3̣ | 3̣ - 2̣ 3̣ 3̣ |

3̣ 3̣ - | 7̣ 1̣ 2̣ | 3̣ - - | 5̣ 6̣ 6̣ 6̣ | 6̣ 3̣ - |





何谓“碣石调”，目前尚无肯定的结论。唐代吴兢在《乐府古题要解》中把它与曹操写的相和歌瑟调曲《步出夏门行》联系起来，因其首句为“东临碣石，以观沧海”。有人推断这首琴曲的原始旋律应是汉代民谣。也有一些学者认为它与西北地区的少数民族音乐的音调有一定的联系<sup>①</sup>。

《幽兰》是我国唯一的一首用文字谱记写的琴曲。这一唐人手抄本是1885年我国学者杨守敬在日本访求古书时发现的，后由

① 何昌林《第二届华夏之声——古谱寻声音乐会解说词》

当时驻日公使黎庶昌将它刊影在他所编的《古逸丛书》上。古琴家根据宋、元两代许多解说唐代琴谱的文献，证明它的确是一个完整的唐人写谱<sup>①</sup>。全谱分为四拍，224行，每行20—24字不等，共有4954个汉字。解放后古琴家据谱打谱演奏，使这首绝响千年的琴曲重新展现在人们面前。

## 千变万化，旷古莫俦

### ——汉唐的“百戏”、“散乐”

“百戏”是我国古代乐舞、杂技表演的总称，实际上包括杂技、武术、幻术、民间歌舞杂乐、杂戏等多种艺术表演形式，在表演中多伴有音乐的唱、奏，所以，百戏与音乐有着极其密切的关系。

“百戏”一词，在汉代已经出现。汉文帝《纂要》云：“百戏起于秦汉曼衍之戏”。在汉代，“角抵戏”又是“百戏”的别称。桓宽称它为“倡优奇变之乐”（《盐铁论》）。《汉书·武帝纪》载：“元封三年（前108）春，作角抵戏，三百里内皆来观。”场面极为宏伟、壮观。东汉张衡的《西京赋》曾详细记述了汉代长安表演“百戏”的引人入胜场面，

“……大驾幸乎平乐之观，张甲乙而裘翠被，攒珍宝之玩好，纷瑰丽以侈靡。临回望之广场，程角抵之妙戏。乌获扛鼎，都卢寻橦，冲狭燕环，胸突铍锋。跳丸剑之挥霍，走索上而相逢。华岳峨峨，冈峦参差，神木灵草，朱实离离。

<sup>①</sup> 查阜西《存见古琴曲谱辑览》

总会仙倡，戏豹舞黑，白虎鼓瑟，苍龙吹篪。女娥坐而长歌，声清畅而委婉，洪涯立而指麾，被毛羽之襜褕。度曲未终，云起雪飞，初若飘飘，后遂霏霏。复陆重阁，转石成雷，磷砺激而增响，磅礊象乎天威。巨兽百寻，是为曼延。……”

这场规模盛大的“百戏”演出，有风景如画的仙山楼阁、奇珍异宝，有扮成豹、黑的演员的舞蹈，有妆成白虎、苍龙的演员鼓瑟吹篪，有扮作娥皇、女英的演员纵情歌唱，洪崖（传是三皇时乐人）身穿羽毛服饰在指挥。一曲未终，忽然飘起了雪花，响起了滚雷，接着装扮成怪兽、熊虎、大雀、白象、巨龙、蟾蜍的演员纷纷出场。随后是“奇幻倏忽，易貌分形，吞刀吐火，云雾杳冥”的精采幻术表演。最后则是《东海黄公》的角抵竞技演出。张衡是第一个在文学作品中记述我国古代“百戏”演出情况的人。《西京赋》中提到的还有“鱼龙曼延”、“总会仙倡”、“跳丸剑”、“走索”、“马戏”、“吞刀”、“吐火”、“东海黄公”等二十多个节目，其形式有歌舞、杂技、幻术等，这是研究我国汉代“百戏”的规模及其形式的宝贵文字资料。

山东沂南汉墓画像石上雕刻的《角抵百戏图》则栩栩如生地描绘了汉代百戏演出的盛况，其中有各式各样的杂技、角抵、马术、鸟兽舞、七盘舞等等，表演水平之高，令人叹为观止。以汉代最为著名的舞蹈“七盘舞”为例，表演者是一名男子，长袍衣冠，似正从盘上飞跃而下，做大弓步（右腿“登弓”，左腿伸直贴地），足近鼓边，挺身回头。地上是排列整齐的一鼓七盘。他的右手上扬，左臂向前，两袖横飞，神形飞动，可以看出舞蹈动

作十分矫捷。“七盘舞”是一种近似杂技表演的舞蹈，舞者既要在盘鼓上腾踏纵跃，踏出有节奏的声响，又要以轻盈而敏捷的舞步宋翻滚扑跌。它正具备了“百戏”中乐舞的独特风格。舞者边上有一支十七人组成的乐队，分坐在三列长席上。第一席有女乐五人，头戴花冠，或执节，或击拊，或拍手，均以节奏的敲击来配合舞蹈动作。第二席有男女乐伎五人，左起第一人左手执排箫，右手击铙，中间三人吹排箫，第五人吹埙。第三席男女乐伎四人，或弹瑟，或吹埙，或吹笙。后面有建鼓一架，一乐人扬双臂执桴欲击。有大钟二，悬架上，一乐人持棍欲撞。有石磬四，悬架上，一乐人持槌击磬<sup>①</sup>。“七盘舞”庞大的乐队规模以及完备的乐器配置反映了汉代“百戏”注重艺术质量的高度发展水平。

魏晋南北朝时期，“百戏”继续盛行，以至于在宗庙祭祀中都有表演，“时太庙初成，四时祭祀，犹设俳優角抵之戏”

（《周书·崔猷列传》）。南北朝以后，“百戏”亦称“散乐”。

《旧唐书·音乐志》载：“散乐者，历代有之，非部伍之名，俳優歌舞杂奏……，如是杂变，总名百戏。”所以，“散乐”乃是百戏的同义语。

隋炀帝时，每年正月都举行规模宏大的“百戏”盛会，所谓“总追四方散乐，大集东都”。《隋书·音乐志》记载了大业二年（606）在洛阳演出百戏的盛况：“及大业二年，突厥染干来朝，炀帝欲夸之，总追四方散乐，大集东都。初于芳华苑、积翠池侧，帝令宫女观之。有舍利先来戏于场内，须臾，跳跃激水满衢，鼉鼉龟鳖，水人虫鱼，遍复于地；又有大鲸鱼喷雾翳日，倏忽化成黄龙，长七、八尺，耸踊而出，名曰‘黄龙变’；又以绳系

<sup>①</sup> 叶大兵《中国百戏史话》

两柱，相去十丈，遣二倡女对舞，绳上相逢，切肩而过，歌舞不辍。又为‘夏育扛鼎’，取车轮、石臼、大瓮器等，各于掌上而跳弄之。并二人戴竿其上而舞，忽然腾透而换易之；又有‘神鳌负山’、‘幻人吐火’，千变万化，旷古莫俦。染干大骇之。自是皆太常教习。每岁正月，万国来朝，留至十五日。于端门外，建国门内，绵亘八里，列为戏场。百官起棚夹路，从昏达旦，以纵观之，至晦而罢。伎人皆绵绣缯采，其歌舞者多为妇人服，鸣环佩，饰以花眊者，殆三万人。”隋代的“百戏”演出，其规模已经大大超过汉代的角抵表演，技艺也更加高超，“百戏之盛，振古无比”。“百戏”这种原本是民间的艺术，在隋代已为宫廷所吸收，已经相当贵族化了。

唐代的散乐又有进一步发展，而且更加专业化。《新唐书·礼乐志》载：“玄宗为平王，有散乐一部，……及即位，命宁王主藩邸乐，以亢太常，分两朋以角优劣。置内教坊于蓬莱宫侧，居新声、散乐、倡优之伎……”，“宣宗每宴群臣，备百戏”，“咸通间，诸王多习音声、倡优、杂戏，天子幸其院，则迎驾奏乐。”因此，无论在盛唐还是晚唐，“百戏”始终是唐代贵族统治阶级所喜爱的艺术表演形式。唐代“百戏”其形式之多样更达到了空前的程度，如傀儡戏、参军戏、排闷戏、浑脱舞、旋盘、掷枪、蹴瓶、飞弹、拗腰、踏球、吞刀、吐火、藏狭，山车、旱船、寻橦、走索、丸剑、跳丸、角抵、戏马，斗鸡、舞剑、击鞠、戴竿，蹋鞠、相扑、拔河……，人间百艺，应有尽有，将“百戏”的发展又推上了一个高峰。唐代“百戏”中，舞马算得上是一个精彩非凡的表演节目。《旧唐书·音乐志》载：“玄宗在位多年，善音乐，若宴设醺会，即御勤政楼。……日旰，即内闲廐

引蹀马四十匹，为《倾杯乐》曲，奋首预尾，纵横应节。”表演时引舞马三十匹或百匹，分左右两部。马身披华丽锦绣，络以金银饰物，打扮得金碧辉煌。奏乐为《倾杯曲》，马开始舞蹈，

“连蹇势出鱼龙变，……翩翩来伴庆云翔，……腕足徐行拜两膝，繁骄不进踏千蹄。繁鬣奋鬣时蹲踏，鼓怒骧身忽上跻<sup>①</sup>”。它们随着音乐的节拍摇头摆尾，有时象鱼跃龙门般矫健壮观，有时象飞鸟般轻捷飞腾，有时跪倒前膝缓缓徐行，有时随着急剧的鼓声奋力上窜。舞马的高潮是马匹登上三层床榻，旋转如飞，最后由大力士举着床榻，马静立于榻上一动不动，衔杯曲膝，“更有衔杯终宴曲，垂头掉尾醉如泥。”实在是难得观赏到的艺术表演。西安出土的唐舞马衔杯皮囊式银壶上正是镂刻了舞马屈膝衔杯这一舞姿，与文献记载可相互印证。郑嵎《津阳门诗序》中记载了天宝十四年（775）安史之乱后舞马在战乱中的厄运，“其舞马，禄山亦将数匹以归而私习之。其后田承嗣代安，有存者，一旦于厩上闻鼓声，顿挫其舞，厩人恶之，举箠亦以击之。其马尚为怒未妍妙，因更奋击宛转，曲尽其态。厮恐以告，承嗣以为妖，遂戮之，而舞马自此绝矣。”舞马的盛况，可以说是代表着唐代“百戏”的巅峰水平。据载，唐玄宗曾亲自教习舞马，而且有过“舞马四百骑”的盛大表演。唐代散乐之盛，由此可见一斑。

宋代“百戏”依然相当流行。南宋孟元老的《东京梦华录》记载了北宋汴梁每逢元宵佳节时“歌舞百戏鳞鳞相切，乐声嘈杂十余里”的动人情景。元代之后，“百戏”内容更加丰富，却各用其乐舞杂技的专名，逐渐向各自独立的体系过渡。包罗万象的“百戏”一词，便逐渐消声匿迹。

<sup>①</sup> 唐、张说《舞马千秋万岁乐府词三首》其一。

## 忽复学参军，按声唤苍鹘

### ——汉唐时期的歌舞优戏

我国品种繁多、源远流长的戏曲艺术，与音乐有着极其密切的关系，而且是在古代歌舞的基础上发展起来的。王国维在《戏曲考原》中说：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”在一定程度上概括了我国戏曲的特点。自然，中国戏曲的产生与发展，经历了漫长的岁月。汉唐时期，歌舞优戏中的戏剧因素便在不断地增加，虽然它们还只是处于萌芽状态的表演形式，却对后世“真正之戏剧”的形成有着至为重要的影响。

我国最早出现的类似后来戏剧演员的艺人叫做“优”。据说，专管歌舞的叫“倡优”，从事笑谑的称“俳优”，演奏乐器的是“伶优”。这些职业艺人出现于西周末期。《国语·郑语》载史伯对郑桓公说周幽王“侏儒、戚施，实御在侧。”便是我国关于“优”的最早记载，因为侏儒、戚施都是“优笑之人”。他们均由男性充任，擅长于滑稽调笑，诙谐嘲弄，歌唱奏乐。晋献公时的优施，楚庄王时的优孟，秦始皇时的优旃都是我国古代著名的优人。他们在统治者身边，还用戏谑的形式进行讽谏，发挥了一定的政治作用。

楚国的优孟是我国历史上最早记载的擅长于化妆模仿的演员。他生活于楚庄王（前613—前590年在位）时期。《史记·滑稽列传》载：“优孟者，故楚之乐人也。长八尺，多辩，常以谈笑讽谏。……楚相孙叔敖知其贤人也，善待之。病且死，属其子曰：‘我死，汝必贫困。若往见优孟，言我孙叔敖之子也。’居数

年，其子穷困负薪，逢优孟，与言曰：‘我，孙叔敖子也。父且死时，属我贫困往见优孟。’优孟曰：‘若无远有所之。’即为孙叔敖衣冠，抵掌谈语。岁余，象孙叔敖，楚王及左右不能别也。庄王置酒，优孟前为寿，庄王大惊，以为孙叔敖复生也，欲以为相……”优孟装扮、模仿人物的外貌动作、举止言行非常逼真。他即在楚王面前唱了一支歌，唱贪吏“身贪鄙者余财，不顾耻辱，身死家室富”，唱廉吏“奉法守职，竟死不敢为非”意在使楚庄王念及孙叔敖的功绩而能照顾他的后人。楚庄王听后很受感动，立刻召见孙叔敖之子，并封赠了田地奴隶。后世把这件事叫作“优孟衣冠”，这也是我国古代戏剧扮演的萌芽。

汉代的“角抵戏”已是一种带有戏剧性的歌舞表演形式。

“戏”字从虎从戈，字义即带有竞技的意思。“角抵”，则是两个人摔跤或拳斗。汉代最著名的“角抵戏”是《东海黄公》。晋代葛洪所著《西京杂记》载：“有东海人黄公，少时为术，能制蛇御虎，佩赤金刀，以降绡束发，立兴云雾，坐成山河。及衰老，气力赢惫，饮酒过度，不能复行其术。秦末有白虎见于东海，黄公乃以赤刀往厌之。术既不行，遂为虎所杀。三辅人俗用以为戏。汉帝亦取以为角抵之戏焉。”它表演了人与虎的搏斗，先胜而后负，在汉代极为流行。张衡所作《西京赋》中也有“临迥望之广场，呈角抵之妙戏”的记述。据宋代陈旸《乐书》载，角抵戏的来源与蚩尤有关，“或曰蚩尤氏头有角，与黄帝斗，以角抵人。今冀州有乐名‘蚩尤戏’，其民两两戴牛角而相抵，汉造其戏岂其遗象耶？”说明角抵戏是一种起源于民间而来源甚古的戏剧表演形式。《史记·李斯列传》中有“是时二世在甘泉，方作角抵优俳之观”的记载，则可知在秦代便已传入宫廷。有人认为，



《东海黄公》是中国戏剧形成一项独立艺术的开端<sup>①</sup>，它已是一种故事表演，而中国戏剧中载歌载舞的独特表演形式，应是来源于故事表演与民间歌舞的相互结合。

《拔头》是一种有故事情节的歌舞形式，它出自“西域胡人”。杜佑《通典》称它来自西域，又叫《钵头》，大概是译音。唐代段安节《乐府杂录》载：“钵头，昔有人父为虎所伤，遂上山寻其父尸。山有八折，故曲八叠。戏者披发、素衣，面作啼，盖遭丧之状也。”《钵头》有八段音乐，演员披头散发地表演，较之无唱无白的《东海黄公》，显然有了更多的歌舞成分，是古代的一出早期悲剧。它虽未有明确的年代记载，但应是这一时期西域乐舞大量传入中国时的产物。

《大面》，又称《代面》，是一种戴面具表演的歌舞形式。

《旧唐书·音乐志》载：“代面出于北齐。北齐兰陵王长恭，才武而貌美，常着假面以对敌。尝击周师金墉城下，勇冠三军，齐人壮之，以此舞以效其指挥击刺之容，谓之《兰陵王入阵曲》。”兰陵王高长恭是北齐世宗高澄的第四子，作战时曾戴木刻假面率五百骑兵冲入敌阵。北齐人以此为题材编成歌舞。戴面具表演是我国戏曲富有特色的传统之一，汉代的“象人”即是“著假面者也”。《兰陵王入阵曲》则是历史上著名的“大面”戏。《乐府杂录》将其列入“鼓架部”，伴奏乐器“有笛、拍板、答鼓——即腰鼓也——两杖鼓”，表演者“衣紫、腰金、执鞭”。它对后世戏曲中脸谱勾绘的演化，有着重要的影响。

《踏谣娘》，又名《苏郎中》，是歌舞戏中最著名的作品。它产生于北齐。唐代崔令钦《教坊记》载：“北齐有人姓苏，随

<sup>①</sup> 周贻白《中国戏曲发展史纲要》

鼻。实不仕，而自号为‘郎中’。嗜饮，酗酒。每醉辄殴其妻。妻衔怨，诉于邻里。时人弄之，丈夫著妇人衣，徐步入场，行歌。每一迭，旁人齐声和之云：‘踏谣，和来！踏谣娘苦，和来！’以其且步且歌，故谓之‘踏谣’；以其称冤，故言‘苦’。及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐。”这是古代的一出讽刺喜剧，表演形式为且步且歌，载歌载舞。其中男扮女装，小丑扮相，一唱众和的帮腔，都证明我国传统戏曲中的表演手段有着悠久的历史渊源。《乐府杂录》载：“每有歌场，辄入独舞。今为戏者，著绯，戴帽，面正赤，盖状其醉也。”这是一出有代表性的歌舞戏。

“参军戏”也是当时一种重要的戏剧形式。唐欧阳询《艺文类聚》引《赵书》曰：“石勒参军周雅，为馆陶令，盗官绢数百匹，下狱后，每设大会，使与俳儿着介帻，绢单衣。优问曰：‘汝为何官，在我俳中？’曰：‘本馆陶令。’计二十数单衣，曰：‘政坐是耳，故人辈中。’以为大笑。”《太平御览》亦载此事，文字略有出入。石勒是东晋后赵的统治者，公元319—332年在位。

“参军”的官职是曹操创设的，所以，“参军戏”的起源不会早于魏晋。这种优戏以诙谐笑谑为主，后来渐渐成为一种格式，其中扮官被戏弄的对象叫“参军”，执行戏弄任务的角色叫“苍鹅”。李商隐《骄儿诗》中有“忽复学参军，按声唤苍鹅”的描述，可知它在唐代非常流行，连儿童都十分喜爱。周密的《齐东野语》载有宋徽宗与蔡攸君臣合演参军戏的记载，则说明它在历史上流传了相当长的时间，直到宋元杂剧兴起它才偃旗息鼓，被新兴的剧种取而代之。“参军戏”是以说白为主的，后来也加入了管弦伴奏。唐代薛能的《女姬》诗云：“楼台重迭满天云，殷殷鸣鼙世上闻。此日杨花初似雪，女儿弦管弄参军。”应是“参

军戏”向更高级艺术阶段发展的一个重要实例。

魏晋南北朝时期是我国戏曲艺术形成过程中的重要阶段。歌舞戏和参军戏是这一阶段产生的两种不同的表演形式，前者以声歌乐舞为主，后者以调笑滑稽为主，但都有故事表演的成分。歌舞戏和参军戏的进一步融合，才逐渐形成具有高度综合性的中国戏曲艺术。因此，尽管角抵戏、歌舞戏和参军戏都是处于萌芽状态的较为简陋的戏剧表演形式，但它们在中国戏曲发展史上却有着无可替代的历史地位。

## 是时竞为异议，各立朋党

### ——隋初的“开皇乐议”

公元581年，北周隋王杨坚称帝，建立隋朝，改元开皇，结束了中国近四百年的分裂局面，在统一南北的基础上建立起一个强盛富庶的国家。面临着几个世纪以来外来音乐文化的传播，统一后的隋王朝在文化政策上取何种态度，在礼乐制度上又如何恢复华夏正统的地位，这是最高统治者迫不及待地考虑的问题。

“开皇乐议”，便是隋朝在开皇年间（581—604）有关音乐制度的一场争议。这场议论兴师动众，持续了几年之久，甚至连隋文帝也几度亲自干预，但最后仍以不了了之告终。“开皇乐议”实质上是在音乐领域内如何对待外来文化与传统文化的一场历史大辩论。《隋书·音乐志》对于历史上这一令人瞩目的文化事件有着较为详细的记载。

开皇二年，原北齐黄门侍郎颜之推向隋文帝上书进言：由于历年动乱，礼崩乐坏已有很长时间。目前太常寺的雅乐混杂了许

多西域乐舞成分，请能依凭南朝梁国遗留下来的汉族传统音乐制度，重新制定雅乐。隋文帝却不依从，他说：“梁乐亡国之音，奈何遣我用耶？”当时，隋朝沿用的还是北周的雅乐，于是命令乐工齐树提重新整理，改换声律，结果整理后的雅乐更加混乱。不久沛国公郑译奏本，请求重新修订雅乐。于是召集太常卿牛弘、国子祭酒辛彦之、国子博士何妥等人一起议论整理雅乐。由于“并用胡声”的时间过久，音律多不协调，争议了几年也定不下来。隋文帝大动肝火，说：“我受天命七年，乐府犹歌前代功德耶？”要将牛弘等人治罪。治书侍御史李谔出来解围说，周武王灭商之后，直到成王时周公为相，方始制定礼乐。这件事至关重要，不能急于求成。这时隋文帝怒意才稍为消解。

后来，隋文帝又下诏征求精通音乐的人士集合于尚书省，专门讨论制定雅乐之事。郑译提出七声十二律旋相为宫的“八十四调”宫调体系的方案，并且详细介绍龟兹音乐家苏祇婆的“五旦七调”理论，还写了二十多篇文章说明其要旨，期望得到朝廷的采纳。邳国公苏威之子苏夔反驳郑译，说《春秋左传》记载“七音六律，以奉五声”，每宫只用五种调式，没有听说再加上变宫、变徵两种调式，反对郑译的提议。郑译不得不搬出《汉书·律历志》中关于《七始》的一套理论为自己辩护，即“黄钟为天始，林钟为地始，太簇为人始，是为三始。始洗为春，蕤宾为夏，南吕为秋，应钟为冬，是为四时。四时三始，是以为七。今若不以二变为调曲，则是冬夏声阙，四时不备。是故每宫须立七调。”参加乐议的人多数支持郑译的主张。

在调式音阶的使用上，郑译与苏夔都提出，将“以林钟为首”改为“以黄钟为调首”，亦即变徵音为宫。又主张“清乐去

小吕，还用蕤宾为变徵”，也就是说，废除半音位置在三、四度与七、八度之间的“新音阶”，恢复使用半音在四、五度与七、八度之间的“古音阶”。众人都表示赞同他们的意见。

国子监博士何妥竭力抵毁郑译提出的十二律旋相为宫的主张。何妥深受隋文帝的宠信，自恃有皇帝撑腰，又嫉妒郑译等人获得成功，便从中破坏。何妥利用隋文帝向来不喜欢学问，不懂得音乐的情况，反对采用七调，他说：“近代书记所载，绿乐鼓琴吹笛之人，多云‘三调’。三调之声，其来已久矣，请存三调而已。”坚持只采用流传于民间的“清商三调”。当时参加乐议的人，由太常卿牛弘主持会议，但他对音乐却是一知半解；著名音乐家万宝常虽然精通音律，又只是个普通乐工，意见得不到重视。所以“开皇乐议”形成了这样的局面：“是时竞为异议，各立朋党，是非之理，纷然淆乱。”闹得乌烟瘴气。最后只好让各派不同意见者各自修订雅乐，完成以后进行鉴定，选择好的使用。

何妥害怕雅乐搞出来之后好坏立见分晓，于是耍弄阴谋诡计抢先搞了一次试奏，只用黄钟一调，胡诌什么“黄钟之音，象征着皇帝的德行呀！”以此讨好文帝。对音乐不懂装懂的隋文帝也附和着说：“滔滔和雅，甚与我心会。”认为音乐非常符合他的心意。于是何妥乘机建议雅乐只用“黄钟一宫”，其他宫调弃之不用。隋文帝大为高兴，重重赏赐了何妥一班修定雅乐的人。郑译等人的建议也就无人理睬了。

开皇九年（589），平定南朝陈国，重新获得保存在南方的汉族传统古乐。牛弘上奏隋文帝，认为新得到的陈国音乐，是正统的古乐，请求整理使用。隋文帝听了这些传统古乐以后，感叹地说：“此华夏正声也，非吾此举，世何得闻。”后设置清商署

对雅乐的演奏加以管理。牛弘又根据郑译原先的提议，请求恢复使用古代“五声六律，旋相为宫”之法，但隋文帝却只听何妥的谗言，“不许作旋宫之乐，但作黄钟一宫而已”。因此，隋代的雅乐，“唯奏黄钟一宫，郊庙飨用一调，迎神用五调”。后来旧乐工替换尽以后，演奏雅乐的只会奏黄钟宫调，连转调都不会了。个别乐工在庄重的祭祀场合故意捣乱，用蕤宾调（比黄钟宫高出一个增四度）演奏，乐声刺耳，却没有一个人觉察出来，隋代雅乐竟沦落到如此可悲的地步。

开皇十四年（594）三月，雅乐最后制定，历时十余年的有关隋代音乐制度的争议总算告一段落。

“开皇乐议”在讨论雅乐问题时，苏威、苏夔父子与何妥意见不合，各持一端。苏夔“少有盛名于天下，引致宾客，四海士大夫多归之”，“尤以音律自命”，而何妥出身于“西州巨富”，“性劲急，有口才，好是非人物”。二人因而常常针锋相对。但朝廷上多数附和苏威，十之八、九的人都支持苏夔的意见。何妥恼羞成怒，他说：“吾席间函丈四十余年，反为昨暮儿之所屈也！”于是用政治手腕告发苏威等人有朋党之嫌，致使苏威获罪，苏夔也受株连，削职为民，终于郁郁不乐而死去，时年只有四十九岁。“开皇乐议”以讨论隋代雅乐开始，却以一场政治风波告终。另一位“开皇乐议”中的主角郑译，虽然隋文帝曾安慰他说：“律令则公定之，音乐则公正之。礼乐律令，公居其三，良足美也。”实际上他的乐议丝毫未被采纳。开皇十一年（591），郑译死在岐州任上，时年也只有五十二岁。

“开皇乐议”的史料有着多方面的价值，它是我国历史上有关对待外来音乐文化的一场大辩论。封建社会最高统治者以恢复

华夏正统为号召，采用陈朝古乐，废弃杂有塞外之音的北周雅乐，甚至不惜否定古代乐律理论中的“旋相为宫”，这种陈腐观念和愚昧无知使得隋代雅乐日趋没落。隋代音乐界“各立朋党”也反映了对待外来文化的种种不同观点，由于统治阶级内部的勾心斗角使是非混淆，真正精通音乐的人备受摧残。史料中还保存了研究古代乐律理论的丰富资料，如万宝常、郑译的“八十四调”，苏祇婆的“五旦七调”，以及“八音之乐”等等，这些对于研究隋唐时期中外音乐文化交流中有关乐律宫调的许多问题，都具有极为重要的意义。

## 其声音节奏及舞，悉宜依旧

### ——隋代的“七部乐”和“九部乐”

在我国古代音乐中，燕乐是相对于雅乐的重要乐种。燕乐，又作宴乐、讌乐，即宴饮之乐，是古代天子及诸侯宴饮宾客时所用的音乐。隋唐时期，燕乐盛极一时。隋代宫廷宴饮、娱乐用的“七部乐”、“九部乐”的建立，标志着我国燕乐的发展进入了一个新的历史阶段。

《隋书·音乐志》载：“始，开皇初定令，置七部乐：一曰国伎，二曰清商伎，三曰高丽伎，四曰天竺伎，五曰安国伎，六曰龟兹伎，七曰文康伎”。它说明：一、与隋代雅乐的制定拖延十余年的情况相反，燕乐体制的确立十分迅速，开皇初年便以法令的形式颁定；二、隋代燕乐以国名、地名作为乐部的名称，包括汉族的民间音乐“清乐”，少数民族和外国音乐“胡乐”，而且外来音乐占有相当大的比重；三、隋代燕乐无论“七部乐”、

“九部乐”都是汉族和外来的民间传统音乐，恰如隋文帝所言：

“其声音节奏及舞，悉宜依旧”（《隋书·音乐志》），保存了这些乐舞的传统形式。

隋代“七部乐”、“九部乐”的制定是为了适应皇室贵族饕餮饮享乐的客观需要，也是接受汉族音乐和西域音乐几个世纪来长期并存的既成事实。它为隋唐燕乐的高度发展奠定了基础。

现根据《隋书·音乐志》的记载，将隋代“七部乐”、“九部乐”的各部乐舞作具体介绍：

“国伎”，即“西凉伎”。“西凉者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州，变龟兹声为之，号为‘秦汉伎’；魏太武既平河西得之，谓之‘西凉乐’。至魏、周之际，遂谓之‘国伎’”。西凉位于今甘肃西北部，东晋时期北方十六国之一。386年，吕光占领凉州，都姑臧（今甘肃武威），建立后凉国。400年，李嵩据敦煌，后又迁都酒泉，建立西凉国。412年，匈奴族酋长沮渠蒙逊占姑臧，自称河西王，建立北凉政权，420年，灭西凉。439年，北魏太武帝拓跋焘灭北凉，将其音乐带至都城平城（今山西大同），名之为“西凉乐”。因此，“西凉乐”实际上是泛指当时甘肃一带的音乐。由于这里是西域音乐与汉族音乐的汇合之处，因而音乐兼有龟兹音乐和中原音乐的特色，是两者融合的产物。隋代“西凉乐”，“其歌曲有《永世乐》、解曲有《万世丰》，舞曲有《于阗佛曲》。”所用乐器以龟兹乐器为主，也有钟、磬、笙、箫等汉族传统乐器。“变龟兹声为之”，当是概括了“西凉乐”的风格特点。它是各乐部中编制最大的一个乐部。

“清商伎”，又名“清乐”。“其始即‘清商三调’是也，并汉来旧曲。”这是汉族传统的民间乐舞，包括汉代“相和歌”；



魏晋“清商三调”以及南北朝的“江南吴歌”和“荆楚西曲”。隋灭陈，获其“清乐”，“其歌曲有《阳伴》，舞曲有《明君》并《契》。”所用乐器则以汉族传统乐器钟磬、琴、瑟等为主，在诸部乐舞中占有突出的地位。

“高丽伎”即古代朝鲜的乐舞。古时高丽国、百济国均位于今朝鲜境内。南朝刘宋初年（420），“高丽乐”、“百济乐”已传入我国中原地区。北周时（557—581）列为宫廷乐部。“歌曲有《芝栖》，舞曲有《歌芝栖》”。

“天竺伎”即古代印度的乐舞。“天竺者，起自张重华据有凉州，重四译来贡男伎，‘天竺’即其乐焉。”张重华据有凉州为前凉346—353年，这是“天竺乐”传入我国的具体记载。但其随佛教传入我国的时间可能更早。我国西北地区的石窟壁画中有许多伎乐天形象，应是“天竺乐”表演的生动写照。“歌曲有《沙石疆》，舞曲有《天曲》。”

“安国乐”是当时中亚细亚地区的音乐，相当于今苏联乌兹别克共和国布哈拉一带，北魏太武帝拓跋焘通西域时（436）传入我国。歌曲有《附萨单时》，舞曲有《末奚》，解曲有《居和祇》。

古龟兹国位于今新疆库车一带，“龟兹乐”就是古代这一地区的音乐。“龟兹者，起自吕光灭龟兹因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原，复获之。”可知约在384年传入，隋唐时期，龟兹乐最为盛行，“开皇中，其器大盛于闾閤。时有曹妙达、王长通、李士衡、郭金乐、安进贵等，皆妙绝弦管，新声奇变，朝改暮易，持其音伎，估衙公王之间，举时争相慕尚。”这是龟兹音乐在隋初风靡朝野的真实记录。龟兹乐为胡部诸乐之

首，被推崇为西域各国乐舞的优秀代表。隋炀帝对“掩抑摧藏，哀音断绝”的龟兹音乐“悦之无已”，龟兹音乐家也深受宠信。隋炀帝对白明达就说过：“齐氏偏隅，曹妙达犹自封王，我今天下大同，欲贵汝，宜自修谨。”可知龟兹音乐在当时备受重视的程度。龟兹乐器在中原地区最为流行，如曲项琵琶、五弦琵琶、凤首箜篌、箏、羯鼓等，在隋、唐燕乐中有着举足轻重的地位。其歌曲有《善善摩尼》，解曲有《婆伽儿》，舞曲有《小天》，又有《疏勒盐》。

“文康伎”又名“礼毕”，是汉族的一种面具舞。“‘礼毕’者，本出自晋太尉庾亮家。亮卒，其伎追思亮，因假为其面，执翳以舞，象其容，取其谥以号之，谓之为‘文康乐’”。这部乐舞在隋代“七部乐”、“九部乐”中是压轴节目，“每奏九部，终则陈之，故以‘礼毕’为名。”其行曲有《单交路》，舞曲有《散花》。

隋初颁定的《七部乐》只是当时有代表性的主要乐部，据《隋书·音乐志》载：“又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。其后牛弘请存《鞞》、《铎》、《巾》、《拂》等四舞，与新伎并陈。”则可知当时流行的汉族乐舞与外来乐舞还要丰富得多。上述“四舞”便是汉、魏以来在汉族地区流行的传统乐舞。《鞞舞》是汉代的《巴渝舞》，是一种手持鼓而跳的舞蹈；《铎舞》是一种执铎而舞的古老舞蹈；《巾舞》又名《公莫舞》，表现鸿门宴中项庄舞剑欲刺沛公，项伯起舞甩袖挥救的情节，因项伯曾说：“公莫害沛公也！”因以名为“公莫舞”，后来演变为甩巾之舞；《拂舞》源于三国时代吴国的民间舞蹈，执拂（类似后世的拂尘）而舞<sup>①</sup>。此外，还有相当于今日蒙古、

<sup>①</sup> 欧阳予倩主编：《唐代舞蹈》

柬埔寨、泰国、日本等国的乐舞。

隋炀帝时，又增加“康国”、“疏勒”两部乐舞，扩充为“九部乐”。“及大业中，炀帝乃定清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕，以为九部。”其中的疏勒，即今新疆喀什噶尔和疏勒一带，乃是维吾尔族聚居的地区。“起自后魏平冯氏及通西域，因得其伎。后渐繁会其声，以列于太乐。”应是公元436年北魏太武帝通西域时传入中原地区的乐舞。歌曲有《亢利死让乐》，舞曲有《远服》，解曲有《盐曲》。康国位于今苏联乌兹别克共和国境内撒马尔罕一带。它“起自周武帝媾北狄为后，得其所获西戎伎，因其声。”是公元568年周武帝宇文邕娶突厥公主为后时传入长安的。歌曲有《戡殿农和正》，舞曲有《贺兰钵鼻始》、《末奚波地》、《农惠钵鼻始》、《前拔地惠地》等四曲。在隋“九部乐”中，“康国乐”规模最小，只用笛、正鼓、加鼓、铜钹四种乐器，乐工七人。

现将隋代《九部乐》各个乐部使用的乐器种类、乐工人数列表如下，便于了解每个乐部的规模和乐器配置的风格色彩。

【附表】

乐部 乐器及其他	国伎	清商	高丽	天竺	安国	龟兹	康国	疏勒	文康
钟	○	○							
磬	○	○							
琴		○							
瑟		○							
筑		○							
笙	○	○	○			○			○
箫	○	○	○		○	○		○	○
篴		○							○
埙		○							
铃									○
箏		○							
弹箏	○		○						
搏箏	○								
击琴		○							
琵琶	○	○	○	○	○	○		○	
五弦	○		○	○	○	○		○	
笙篴		○			○				
卧笙篴	○		○						
竖笙篴	○		○			○		○	
凤首笙篴				○					
笛	○ (二音)	○	○	○	○	○	○	○	○
横笛	○								

乐部 乐器及其他	国伎	清商	高丽	天竺	安国	龟兹	康国	疏勒	文康
大 箏 箏	○		●						
小 箏 箏	○		○						
双 箏 箏					○			○	
桃皮箏箏			○						
节 鼓		○							
腰 鼓	○		○			○			○
齐 鼓	○		○						
担 鼓	○		○						
铜 鼓				○					
毛 员 鼓				○		○			
都 昙 鼓				○		○			
答 腊 鼓						○			
羯 鼓						○			
鸡 娄 鼓						○			
正 鼓					○		○	○	
和 鼓					○		○	○	
槃 鞞									○
铜 钹	○			○	○	○	○	○	
贝	○		○	○		○			
箏 箏					○	○		○	
乐器种类	19	15	14	9	10	15	4	10	7
乐工人数	27	25	18	12	12	20	7	12	22

隋代“七部乐”、“九部乐”的表演一般有“歌曲”、“舞曲”和“解曲”三种形式。有声有辞者为“歌曲”；配合舞蹈的音乐为“舞曲”；“解曲”则可能是有声无辞的器乐曲，一般速度较快。宋代陈旸《乐书》载：“凡乐，以声徐者为本，声疾者为解。自古奏乐，曲终无他变。隋炀帝以清曲雅淡，每曲终多有解曲。”“九部乐”中有“解曲”形式的只有“西凉”、“龟兹”、“疏勒”、“安国”四部，可知这类器乐曲多属于西域音乐中热烈、奔放的风格。隋代“九部乐”中此三类形式的曲目共有二十八个，犹如一份集中了当时各民族优秀音乐文化的宫廷乐舞节目单；反映了国家统一与强盛了的隋代在燕乐发展上的高度成就。

## 一均之中，间有七声

### ——“五旦七声”与“八十四调”

《隋书·音乐志》记载了郑译关于龟兹音乐宫调理论的一段谈话：“先是周武帝时，有龟兹人曰苏祇婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶。听其所奏，一均之中间有七声。因而问之，答云：‘父在西域，称为知音，代相传习，调有七种。’以其七调，校七声，冥若相符。……译因习而弹之，始得七声之正。然其就此七调，又有五旦之名，旦作七调。以华言译之，‘旦’者则谓‘均’也。其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均，已外七律，更无调声。译遂因其所捻琵琶弦柱相饮为均，推演其声，更立七均，合成十二，以应十二律。律有七音，音立一调，故成一调。十二律合八十四调，旋转相交，尽皆和合。”可知，郑译在这里

提出的“八十四调”理论，是在苏祇婆传入的“五旦七调”龟兹乐调基础上发展而来的。它反映了龟兹音乐和汉族音乐在宫调理论方面的互相交流和借鉴，对隋唐音乐的发展有着不可低估的影响。

我国古代的宫调理论，很早就建立起了多调式体系。至少在春秋、战国时期，调式的概念已逐步确立。古时称调式为“调”，用五声音阶中任何一音作主音即可构成不同调式。以宫为主音的称“宫调”，以徵为主音的称“徵调”等等。《周礼·大司乐》记载周代宫廷雅乐中常用宫、角、徵、羽四种调式，这与周民族运用以四声音列为主的传统有关，无商音，也就不可能有商调<sup>①</sup>。

《乐记·宾牟贾篇》记载孔子与宾牟贾谈论《大武》时有“声淫及商，何也？”的发问，宾牟贾对曰：“非《武》音也。”可知《大武》中本来是不用商音的。汉代淮南王刘安等所撰的《淮南子》（约成书于公元前150年）载：“一律而生五音，十二律而为六十音。”《礼运》亦载：“五声六律十二管，还相为宫也。”这是我国古代关于五音十二律旋相为宫可得六十调的最初记载。我国古代的“旋宫转调”包含了两个概念，“旋宫”是指调高的变换，即十二律中之每一律，都可以作为“宫”音位，用以明确“宫”音的高度；“转调”则指调式的变化。两者统一称为“旋宫转调”。因此，五声音阶中的每一音名均可在十二律上“旋转”，于是便得“六十调”。

“五旦七声”是龟兹音乐的调式音阶。龟兹国居于“丝绸之路”的要冲地带，早在公元五、六世纪时，已成为西域文化的中心。我国著名高僧玄奘于唐贞观元年（627）从长安出发，历时十七年，遍游新疆、中亚、印度等地，共143个城邦，在所著《大

① 夏野《中国古代音阶、调式的发展和演变》（《音乐学丛刊》第一期）

唐西域记》中记载屈支(即龟兹)的“管弦伎乐，特善诸国”，说明当时龟兹音乐文化有着高度的发展水平<sup>①</sup>。龟兹音乐中的“五旦”，其“旦”字按照郑译的解释：“旦者则为均也”，可知与“均”的概念有某种联系。我国古代的音乐术语“均”，是指一个音列的定位。以何律为宫的音阶即称何均(或宫)，如以黄钟为宫的音阶称“黄钟均”或“黄钟宫”，它代表了黄钟宫的七音，其他亦然。苏祇婆的“五旦”，即黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均。也即是黄钟为宫的音阶、太簇为宫的音阶、林钟为宫的音阶、南吕为宫的音阶、姑洗为宫的音阶。有人解释，“旦”(Tāno，复数 Tanān，龟兹语)，在古龟兹语中本意为“谷物的种类”。作为音乐术语，则指各种不同类型的调式音阶而言。苏祇婆调式音阶共有五种，因此名为“五旦”<sup>②</sup>。同时，以七声音阶中的任何一音作主音，又可以构成不同的调式。苏祇婆的“七声”，即是指的七种调式。他所说的七调名乃龟兹语。郑译曾将它与华言对照，见表如下：

龟 兹 语	华 言	调 名
娑 陀 力	平 声	宫 声
鸡 识	长 声	南 吕 声
沙 识	质 直 声	角 声
沙 侯 加 滥	应 声	变 徵 声
沙 腊	应 和 声	徵 声
般 赡	五 声	羽 声
俟 利 鍾	斛 牛 声	变 宫 声

①② 关也维《关于苏祇婆调式音阶理论的研究》(《音乐研究》1980年第1期)



一般解释，“五旦七声”即在五种不同调高（旦）上，各按七声音阶构成七种调式。每旦七调，“五旦”共得三十五调（调式）<sup>①</sup>。夏野认为，龟兹音阶中的七音虽可用中国传统的音名来对照，但其音乐结构却是和雅乐宫调不同的。其中的“沙识”、“沙侯加滥”和“俟利篷”三音，实际上要比雅乐的“角”、“变徵”和“变宫”都低半音，所以才有“七声之内，三声乖应”之说<sup>②</sup>。图示如下：

林夷南无应黄大太夹姑仲蕤	
钟则吕射钟钟吕簇钟洗吕宾	
娑 鸡沙 沙 沙 般俟	(苏祇婆 琵琶调)
施 侯 利	
加	
力 识识 滥 腊 贍篷	(雅 乐 林钟宫调)
官 商角 变 徵 羽变	
徵 官	

即以娑施力为主音的苏祇婆琵琶宫调，其音高大约与隋乐林钟宫相当。也有人认为，苏祇婆调式音阶，是将一个八度平分为七个全音。它与雅乐各声相勘校，除鸡识一声与雅律南吕相合之外，其他六声，所谓相当于雅乐之宫、角、变徵、徵、羽、变宫，只是“冥若相符”，大致相近而已<sup>③</sup>。因此，关于苏祇婆的“五旦七调”，依然是一个需要继续加以探讨、研究的课题。但是，

① 《中国音乐词典》

② 夏野《“苏祇婆琵琶调”新解》（《中国音乐》1985年第1期）

③ 关也维《关于苏祇婆调式音阶理论的研究》（《音乐研究》1980年第1期）

郑译、万宝常的“八十四调”理论却正是在“五旦七调”的基础上推演而出的，它以七声音阶中的任何一音为主构成不同调式和十二律旋相为宫时，在理论上可以获得八十四调。诚然，在非平均律制的历史条件下很难完全解决旋宫的实践问题，但它对于促进律制的改革和隋唐燕乐宫调理论的发展，无疑有着重要的意义。

## 声律之奇，一时之妙也

### ——隋代“识音人”万宝常

在隋代，有一位被誉为“识音人”的著名音乐家，那就是万宝常。所谓“识音”，乃精通音乐之谓也。万宝常于此确实当之无愧。试举两例说明：《北史》称赞万宝常“声律之奇，足以追踪牙、旷，一时之妙也。”把他和我国历史上大名鼎鼎的音乐人物师旷、伯牙相提并论，可谓推崇备至；《隋书·万宝常传》又载：“开皇之世，有郑译、何妥、卢贲、苏夔、萧吉，并讨论坟籍、撰著乐书，皆为当世所用，至于天然识乐，不及宝常远矣。安马驹、曹妙达、王长通、郭令乐等能造曲，为一时之妙，又习郑声，而宝常所为，皆归于雅。此辈虽公议不附宝常，然皆心服，谓以为神。”这些同时代的音乐家都有着显赫的社会地位，有的位至公侯，有的“封王开府”，但对出身低微的乐工万宝常却都崇拜得五体投地，“谓以为神”。那么，万宝常到底是怎样一个人呢？

万宝常的一生极为坎坷，他的父亲万大通原在南朝的梁国任职，梁亡时跟随梁国名将王琳北上投奔齐国。这一年乃齐废帝乾

明元年（560），万宝常此时尚幼小。数年后，万大通又打算返回江南，因机密泄露，被诛杀。万宝常由是“被配为乐户”，成为失去人身自由的音乐奴隶。万宝常在童年时代便开始学习音乐，曾师事祖孝徵，祖孝徵即北齐的尚乐典御祖珽，是当时一位有名的音乐家。史称“天性聪明，事无难学，凡诸技艺无不措怀。文章之外又善音律，解四夷语及阴阳占候，医药之术尤其所长”（《北史·祖珽传》）。在这样一位学识渊博的老师传授下，万宝常自幼便“妙达音律，遍工八音”，表现出极高的音乐天赋。这里又有两个事实可以说明，一是他曾“造玉磬以献于齐”。万宝常在北齐生活了十八年，推算起来此举当是他青年时代的作为。造磬需要精密的音律计算和敏锐的辨音能力，他献给北齐宫廷的玉磬想必是有非常准确的音准，制做是很精美的。还有一次，万宝常正在吃饭时候和别人谈起了音乐，由于身旁没有乐器，就临时将碗盅等器皿杂物作为乐器用筷箸扣击，“品其高下，宫商毕备，谐于丝竹，大为时人所赏”。这些足以证明，万宝常的音乐才华确乎是不同寻常的。

然而，万宝常的命运却始终是悲惨的。他的一生经历梁、北齐、北周、隋四个朝代。尽管不断改朝换代，万宝常卑贱的乐工地位却一直没有得到改变。到了隋代，他依然只是宫廷中的一个“伶人”。万宝常品格正直，从不趋炎附势。有一次，隋文帝召见他，询问他对雅乐的看法，万宝常直率地说：“此亡国之音，岂陛下之所宜闻？”引起隋文帝的不悦，遭到了冷遇。在“开皇乐议”中，他的许多建议不被采纳。当时宫廷从事乐议的人“各立朋党”，万宝常处境艰难，他不但被沛国公郑译排挤和压制，“每召与议，然言多不用”，还遭到权倾一时的苏威父子的嫉妒。

与打击，“夔父戚，方用事，凡音乐者，皆附之而短宝常”，有一次竟受到苏威的严厉斥责。在这样恶劣的环境下，万宝常的音乐才能自然无法施展。万宝常的生活也极端不幸，他一生贫困，又没有儿女，在他卧病在床的时候，他的妻子又席卷家中财物而逃。在一次次沉重的打击下，他贫病交加，最后竟活活饿死。临终之际，将自己一生的著作付诸一炬，痛心地说：“何用此为？”万宝常的一生，是封建制度之下有才华的音乐家悲惨遭遇的一个缩影。

概括起来，万宝常在音乐方面有如下成就：

### 一、他是一位杰出的音乐理论家

据《隋书·万宝常传》载：“宝常……并撰《乐谱》六十四卷，具论八音旋相为宫之法，改弦移柱之变，为八十四调，一百四十四律，变化终于一千八声。”万宝常的八十四调理论，是在龟兹音乐影响之下，通过琵琶弹奏实践而得出来的一种创新的乐律理论，也是他一生艺术实践的光辉总结。万宝常在青年时代，曾协助祖珽修“洛阳旧曲”，这是一种西域与中原音乐相混合的，即所谓“戎华兼采”的乐曲。祖珽又是位琵琶能手，“自解琵琶，能为新曲”。万宝常从老师祖珽那里学得的知识，显然对他后来的音乐实践产生了深刻的影响。“八十四调”的产生，适应了传统的汉族音乐和外来的西域音乐交流发展的需要，也是我国古代音阶，调式发展演变中的一个历史里程碑。

### 二、他是一位优秀的作曲家

《隋书·万宝常传》关于其音乐创作的记述虽只有短短一句话，“至是试令为之，应手成曲，无所碍滞，见者莫不惊叹。”但已生动地描绘出他乐思敏捷、才华横溢的非凡作曲才能。“应

手成曲，无所碍滞”，恐怕是我国历史上音乐家极少享有的高度赞美之词。万宝常的音乐创作风格是“其声淡雅”，它的特色，从祖珽创作的《广成乐》“始具宫悬之器，仍杂西凉之曲”中，可知是一种将西域音乐和中原音乐融为一体的音乐。万宝常继承了这一特色，并在此基础上创造出具有崭新民族风格的音乐。这从他敢于向两种音乐势力挑战的事实中也可以得到证实。郑译主张照搬西域音乐，万宝常表示反对，认为这种音乐“乐声哀怨淫放，非雅正之音”；而苏威父子则只主张使用五声音阶，把万宝常创作的音乐说成“乃是四夷之乐，非中国所宜有也。”从这里可以证明，万宝常的创作能吸收外来的音调、手法，又保持了浓郁的民族特色，这种创作思想，在当时历史条件下，的确是了不起的。

### 三、他是一位出色的乐器改革家

《隋书·万宝常传》说他“损益乐器，不可胜记”，指出了他在隋代乐器改革方面的重大贡献。因为“八十四调”乐律理论体系，必然需要有相应的乐器与之相适应。万宝常在琵琶上所作的“改弦移柱之变”，便是一个确凿的例证。隋代是我国历史上乐器改革高潮迭起的时代，如十二孔笛、十九簧笙、加“应柱”的改良琵琶等等，都是当时音乐家们的改革成果。至于万宝常还改革了哪些乐器，已无从考证，但他对中华民族音乐发展表现出的革新精神，至今仍对我们有着重要的启迪。

万宝常是一位永远值得人们崇敬和同情的著名音乐家。他的去世当在隋开皇十一、二年，正是三十多岁的有为之年。他的一生，无论在事业上或是在生活上都是极其不幸的。可幸的是，造成这种历史悲剧的时代已经一去不复返了。诚如郭沫若在《隋代

大音乐家万宝常》一文结尾中所说：“我们希望中国有第二个万宝常出来，……我不相信中国民族的音乐天才是绝了种。压着的大石一旦除去，有生的力量便会迸出萌芽而茁壮起来。”

## 享宴因隋旧制，用九部之乐

### ——唐代的“九部乐”和“十部乐”

唐朝是中国封建社会文化艺术发展的黄金时代。在大唐帝国将近三个世纪（618—907）的统治中，音乐文化获得辉煌的成就，尤其以歌舞大曲为主体的宫廷燕乐的高度发展，即便在当时世界音乐的范围内也处于遥遥领先的地位。唐代燕乐的繁盛，是建立在多民族音乐融合的基础之上的，也是在承袭隋代音乐体制的基础上发展起来的。《旧唐书·音乐志》载：“高祖登极之后，享宴因隋旧制，用九部之乐。”说明唐初完全继承了隋代“九部乐”。

唐代燕乐的发展，首先取决于统治决策人物豁达大度、兼收并蓄的指导思想。隋初虽颁定“七部乐”，继承了南北朝音乐文化的成果，但据《隋书·音乐志》载：“（龟兹乐）……举时争相慕尚。高祖病之，谓群臣曰：‘闻公等皆好新变，所奏无复正声，此不祥之大也。自家形国，化成人风，勿谓天下方然，公家家自有风俗矣。存亡善恶，莫不系之。乐感人深，事资和雅，公等对亲宾宴饮，宜奏正声。声不正，何可使儿女闻也！’”隋文帝对龟兹乐风靡于王公贵戚之间感到十分忧虑，实际上对外来音乐持有保留态度。唐太宗的态度则完全不一样。唐代开国不久在制定新乐时，大概其中包括了《玉树后庭花》、《伴侣曲》一类的曲

代旧曲。御史大夫杜淹奏本曰：“前代兴亡，实由于乐。陈将亡也，为《玉树后庭花》。齐将亡也，而为《伴侣曲》，行路闻之，莫不悲泣，所谓亡国之音也。以是观之，盖乐之由也。”但唐太宗李世民对此却说了一段发人深省的话：“不然。夫音声岂能感人，自然之道也，故欢者闻之则悦，忧者听之则悲。悲欢之情，在于人心，非由乐也。将亡之政，其民必苦，然苦心所感，故闻之则悲耳。何有乐声哀怨，能使悦者悲乎？今《玉树》、《伴侣》之曲，其声具存，朕当为公奏之，知公必不悲矣”（《旧唐书·音乐志》）。作为唐初最高统治者的李世民，敢于冲破儒家正统音乐观念的束缚，注重音乐本身的艺术性，反对把音乐的政治作用强调到不切合实际的地步，对唐代燕乐的发展无疑起到有力的推动和促进作用。

唐初沿袭隋代乐制，《通典》也有记载：“武德初，未暇改作，每讌享，因隋旧制，奏‘九部乐’。”武德（618—626）是唐高祖李渊的年号。到唐太宗贞观十一年（637），废除了“礼毕”，十四年，又将“讌乐”列为诸乐之首，于是形成了唐代的“九部乐”。

需要说明的是，唐代“九部乐”中的“燕乐”，不同于广义的“燕乐”，即“宴饮之乐”的含义，而是一个具体的乐部名称。它的产生，据《旧唐书·音乐志》载：“（贞观）十四年，有景云现，河水清，张文收采古《朱雁》、《天马》之义，制《景云河清歌》，名曰‘讌乐’，奏之管弦，为诸乐之首。”这是一部宣扬帝王功绩、歌颂太平盛世的乐舞。该乐部所用乐器有玉磬、方响、掐箏、筑、卧箏篥、大、小箏篥、大、小琵琶、大、小五弦、吹叶、大、小笙、大、小篳篥、箫、铜钹、长笛、尺八、短笛、毛员鼓、连鼓、桴鼓、贝等20种，乐工29人，歌者2人，舞者20人，在元旦时作为

第一部乐演奏，说明它的政治意义是被充分强调的。

贞观十四年（640），唐太宗统一高昌（今新疆吐鲁番），十六年一月，加奏“高昌伎”，形成了唐代的“十部乐”。

古高昌国是丝绸之路上中西交通的枢纽，它的乐舞早在北朝西魏（535—557）时即传入中原，被采用于宫廷。隋炀帝时宫中演奏高昌乐已有相当高的水平，《隋书·音乐志》载：“（大业）六年，高昌献《圣明乐曲》，帝令知音者于馆所听之，归而肄习。及客方献，先于前奏之，胡夷皆惊焉。”唐代将“高昌乐”列入“十部乐”，在一定程度上是宣扬统治者的征伐功绩。“高昌乐”所用的乐器有竖箜篌、铜角、琵琶、五弦、横笛、箫、羯鼓、答腊鼓、腰鼓、鸡娄鼓、羯鼓等十一种，乐工20人，舞者2人。一般认为，高昌乐与龟兹乐比较接近，新疆吐鲁番与库车相距也不远，隋代曾将它附在“龟兹乐”之后。唐代将它作为独立的乐部，表明对于外来音乐的重视程度。

隋、唐的多部伎虽然有着一脉相承的关系，但却并非是一成不变的。多部伎本是各民族的传统乐舞，但唐代的九、十部乐已经加入了创作的成分，显示出向坐、立部伎过渡的痕迹。在乐队编制上，同一种乐器多有大、小之分，已能重视高、低声部的结合，音域有所扩展。各乐部表演的曲目也有变化，如隋代“高丽伎”有歌曲《芝栖》、舞曲《歌芝栖》两首，据《通典》载，武则天时的“高丽伎”已有25首曲子。《新唐书·礼乐志》在“高丽伎”中载有“胡旋舞，舞者立毯上，旋转如风”的节目，而“龟兹伎”中也增加了《五方狮子舞》的表演，说明唐代的多部位是随着时代的发展而有所变化的。

唐代的九、十部乐，其燕乐的性质是不言而喻的。《唐六典》



载：“凡大燕会，则设十部之伎于庭，以备华夷。”《通典》亦云：“贞观十六年十一月，宴百寮，奏十部。”因此，凡是盛大的宫廷宴会，或者群臣在“元正”、“冬至”等节日朝贺皇帝，或者外国使臣来朝，或者庆贺丰年，或者举行隆重的宗教活动等等，都要表演各部乐舞。这是一种娱乐性和礼仪性相结合的规模盛大的音乐体制。

唐代的多部伎中，西域各族乐舞占有很大比重，如葱岭以西的“康国乐”、“安国乐”，丝绸之路北道的“疏勒乐”、“龟兹乐”、“高昌乐”，反映了各民族乐舞荟萃中原的盛况。在所有乐部中，“龟兹乐”、“西凉乐”和“清商乐”占有突出的地位，代表着三种具有典型意义的音乐风格。《旧唐书·音乐志》载：

“自周、隋已来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐，其曲度皆时俗所知也。”“龟兹乐”是西域音乐的优秀代表，“西凉乐”是西域音乐与中原音乐相融合的产物，“清商乐”是汉族传统的民间乐舞。在“十部乐”中，“清乐”的比重虽小，却占有重要位置，武则天时保存的清商乐曲尚达六十三曲之多。其他各族的乐舞，也都具有鲜明的特点。唐代多部伎中各乐部的争奇斗妍，反映了唐代宫廷燕乐的兴盛，也是我国古代善于吸收各民族优秀音乐文化成果的一个绝好证明。

最后应该提及的是，唐代九、十部乐中并没有“扶南乐”<sup>①</sup>。扶南位于今柬埔寨，其音乐曾在隋代传入我国。《通典·乐六》载：“至炀帝，乃立清乐、龟兹、西凉、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕为九部。平林邑国，获扶南工人及其匏瑟琴，陋不可用，但以天竺乐传写其声而不列乐部。”这是扶南乐并未列为乐部的

① 吉联抗《唐代九、十部乐中并无“扶南乐”》（《人民音乐》1984年第八期）

历史记载，但在“天竺乐”中却也包含了扶南乐的音乐成分。这一资料对于明确隋、唐多部伎的具体乐部起到了澄清史实的作用。

## 太常部伎有等级，堂上者坐堂下立

### ——唐代的“立部伎”和“坐部伎”

唐代燕乐，九、十部乐多是各民族的传统乐舞，坐、立部伎则绝大部分是唐代的创作乐舞。唐代宫廷音乐由“十部乐”演变成“立部伎”、“坐部伎”，便不再以地名和国名作为划分乐部的依据。这是由于在长达几个世纪的中外音乐文化交流中，汉族音乐和其他民族的音乐在不断地互相吸收。在这一基础上，创作出具有多种音乐风格的新型乐舞作品，外族音乐的鲜明界限在文化融合中逐渐趋于消失。

《新唐书·音乐志》云：“分乐为二部，堂下立奏，谓之立部伎；堂上坐奏，谓之坐部伎。”可见它们的区分是以演出形式为首要标志的。二部伎的名称，在唐初已有可能出现。《旧唐书·音乐志》载：“高祖登极之后，享宴因隋旧制，用九部之乐，其后分为坐、立二部。”但武后时期乃是奠定坐、立部伎的重要年代，“则天、中宗之代，大增造坐、立诸舞”。自然，它们的最后确立，是在玄宗时期。正如吉联抗先生所说：“坐、立部伎之分可以早到唐初，最保守的说法，亦当在‘则天、中宗之代’<sup>①</sup>。”

二部伎的演出，规模极为盛大。据《通典》载：“若寻常享会，先一日具坐、立部乐名上太常。太常封上请所奏，御注而下。及会，先奏坐部伎，次奏立部伎，次奏鼙马，次奏散乐。”二部

<sup>①</sup> 吉联抗《从〈古今图书集成·乐律典〉说起》（《音乐研究》1988年第1期）

伎的演出与多部伎从头到尾地遍奏不同，每次仅选奏若干曲，但它是宴享中乐舞表演的主体部分。玄宗时的宴享，场面极其壮观，往往自天明直至黄昏。二部伎共有十四曲。立部伎有八曲：《安乐》、《太平乐》、《破阵乐》、《庆善乐》、《大定乐》、《上元乐》、《圣寿乐》、《光圣乐》；坐部伎有六曲：《燕乐》、《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万岁乐》、《龙池乐》、《小破阵乐》。十四曲中，《永安乐》为北周武帝时创作的乐舞，《太平乐》(即《五方狮子舞》)早是“十部乐”的“龟兹乐”中增加的节目。其余十二部均是唐代创作的乐舞：太宗时三部，高宗、则天时六部，玄宗时三部。可知坐、立部伎产生的年代是始于太宗，盛于高宗、则天，止于玄宗，这正是唐朝国力最为强盛的时期，乃是盛唐文化的产物。现将二部伎的创作年代、表演内容、乐工人数等列表如下：

部别	名 称	创作年代	内 容	人数
立    部	《安乐》又名 《永安乐》	北周武帝建德六年(557年)	表现北周平定北齐的武功，歌颂天下从此永保平安。	80
	《太平乐》又名 《五方狮子舞》	不详	身披各色皮毛的五头狮子各立一方，狮子即耍狮而舞。	舞者12 歌者140
	《破阵乐》	唐太宗贞观七年(633年)	表现秦王李世民江代中大破敌阵的气概。	120
	《庆善乐》又名 《九功舞》	唐太宗贞观六年(632年)	唐太宗诞生于庆善宫，此舞歌颂天下升平的景象。	64
	《大定乐》又名 《一戎人乐》	唐高宗龙朔元年(661年)	此舞模仿《破阵乐》，披五彩盔甲，手持长矛而舞。	140

伎	《上元乐》	唐高宗咸亨四年 (673年)	穿五色画云衣，以象元气， 富有道教色彩。	180
	《圣寿乐》	唐武则天时 (683—705)	字舞。用舞的行列摆十六字。	140
	《光圣乐》	唐玄宗时 (712—756)	歌颂唐玄宗杀韦后，中兴王业。	80
坐    部   伎	《燕乐》 (包括《景云乐》、 《庆善乐》、《破 阵乐》、《承天乐》 四部小型乐舞)	唐太宗时 (627—749)	歌颂唐朝繁荣太平的景象。	《景云乐》 8人，余 均4人。
	《长寿乐》	武则天长寿年 间(692—694)	颂祷武则天长寿吉祥之兆。	12
	《天授乐》	武无则天授年 (699年)	歌颂武则天称帝。借托天 帝所设。	4
	《鸟歌万岁乐》	武则天时期 (683—705)	宫中有鸟学人语，呼“万岁”， 以为是吉祥的征兆，扮鸟而舞。	3
	《龙池乐》	唐玄宗时 (712—756)	玄宗旧宅泉水涌现而成“龙池”， 此舞头戴正冠，如莲花飘浮水 上。	12
	《小破阵乐》	唐玄宗时 (712—756)	根据《破阵乐》改编，乃是 表现战阵的武舞。	4

二部伎的音乐特点，诚如《旧唐书·音乐志》所载“立部伎……自《破阵乐》以下，皆播大鼓，杂以龟兹之乐，声振百

里，动荡山谷。《大定乐》加金钲，惟《庆善乐》独用西凉乐，最为闲雅。”“坐部伎……自《长寿乐》以下皆用龟兹乐，舞人皆著靴，惟《龙池》备用雅乐，而无钟磬，舞人蹑履。”音乐上最为流行的仍是“妙绝弦管，新声奇变”的龟兹乐。但有的也已不是纯粹的龟兹音乐，而包含了新的音乐成分，如“杂以龟兹之乐”的《破阵乐》、《上元乐》，“独用西凉乐”的《庆善乐》，也都“合之钟磬，以享郊庙”，已是一种西域音乐和中原音乐相结合的崭新风格。其中《破阵乐》则为我们了解唐代“杂以龟兹之乐”的音乐风格提供了一个难得的实例。

《破阵乐》原名《秦王破阵乐》，是唐代驰名中外的一部乐舞作品，曾繁衍出多种表演形式，无论在燕乐或是雅乐的演出中，还是在九、十部乐或是坐、立部伎的节目中，都有《破阵乐》的存在。它本是隋代末年的一种军歌，颇杂有龟兹音调。武德三年（620），秦王李世民击败叛将刘武周，使得建立仅只有两年有余的唐朝政权转危为安，军民们便作新词填入《破阵乐》旧曲，于凯旋庆功（在山西永济蒲州镇）之时歌唱<sup>①</sup>。《旧唐书·音乐志》又载：“贞观元年，宴群臣，始奏《秦王破阵之曲》。”这部作品具有“发扬蹈厉，声韵慷慨”的风格特色。唐太宗说它“所以被于乐章，示不忘于本也。”而武臣列将则颂扬“此舞皆是陛下百战百胜之形容。”《破阵乐》流传甚广，影响远及印度、日本等国。《新唐书·西域列传》载：“会唐浮屠玄奘至其国，尸罗逸多召见曰：‘而国有圣人出，作《秦王破阵乐》，试为我言其为人。’”玄奘在《大唐西域记》中也谈到中印度的戒日王和东印度的拘摩罗王对这部作品大加赞赏。武则天时期的日本遣唐

<sup>①</sup> 何昌林《关于〈秦王破阵乐〉》（《山东歌声》1984年第6期）

执节使栗田正人曾将《秦王破阵乐》带回日本。日本目前所存的五弦琵琶谱、箏谱、琵琶谱、笙谱、篳篥谱、笛谱等七种古代遗谱中共保存着《破阵乐》的九种曲谱<sup>①</sup>。何昌林根据唐代乐工石大娘于大历八年(773)传下的《五弦琵琶谱》中之第二十六曲《秦王破阵乐》译解成曲,并与唐代遗留下来的《破阵乐》歌辞合成词曲组合稿。据记载,《秦王破阵乐》的音调是以汉族清乐为基础,又杂有龟兹乐的成分。在“立部伎”表演时,“搥大鼓……声振百里,动荡山谷”,具有慷慨豪壮的气概。

(谱例四)

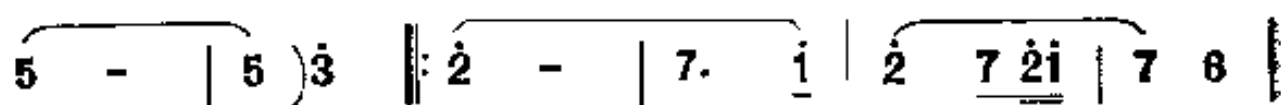
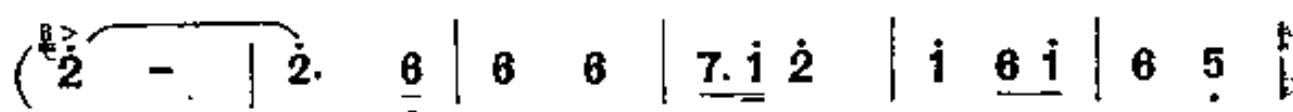
# 秦王破阵乐

1=D  $\frac{2}{4}$

词曲组合稿

唐·凯乐歌辞  
唐·石大娘《五弦谱》曲  
译谱并词曲组合 何昌林

发扬蹈厉,声韵慷慨



(领)受

律

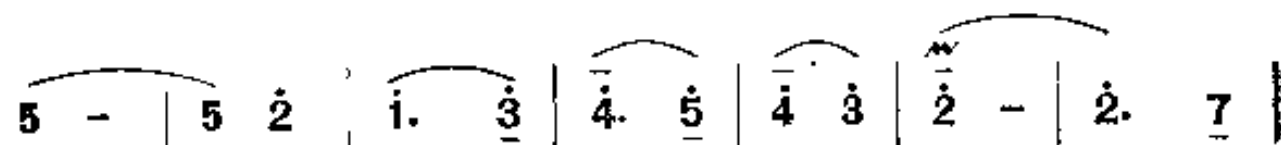
辞

元

圣

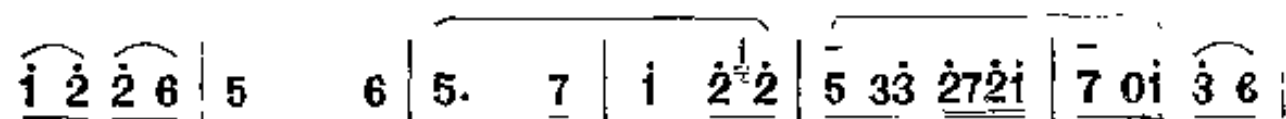
开

昌



首, 相 将 讨 叛 臣, (齐)啊  
历, 臣 忠 奉 大 猷, (齐)啊

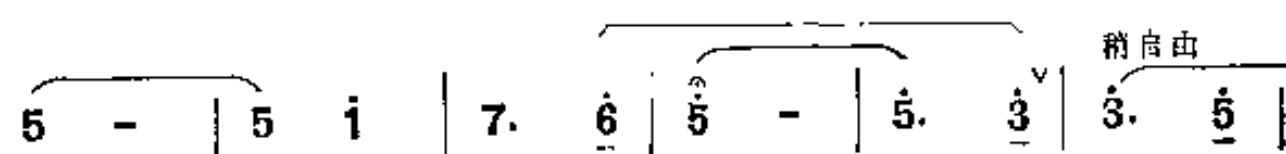
<sup>①</sup> 何昌林《关于〈秦王破阵乐〉》(《山东歌声》1984年第6期)



讨 叛 臣;(领)咸 歌  
 奉 大 猷;(领)君 看

<破  
 偃

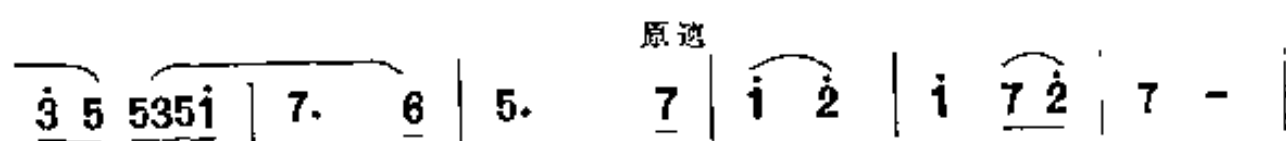
阵  
 革



乐», 共 赏 (啊)  
 后, 便 是 (啊)

稍自由

太  
 太

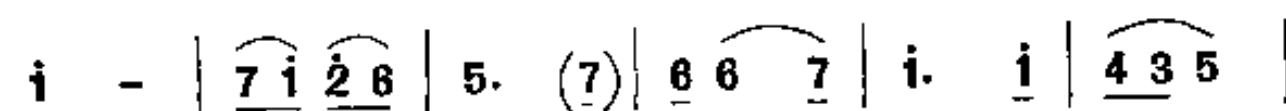


原速

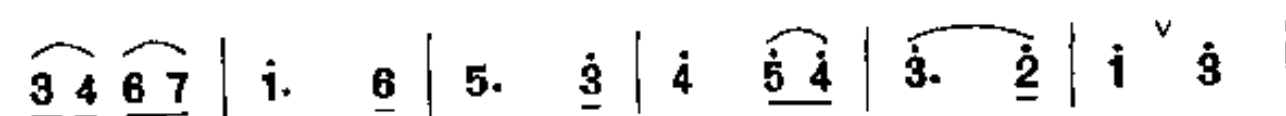
平  
 平

人。(齐)啊 共  
 秋。(齐)啊 便

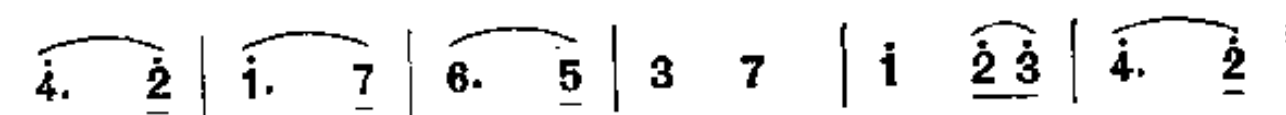
赏 太 平  
 是 太 平



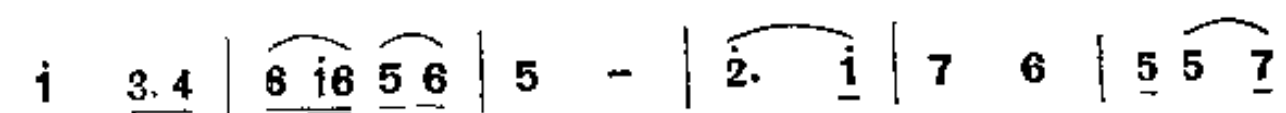
人, 太 平 人。 } (领)四海 皇 风 被,  
 秋, 太 平 秋。



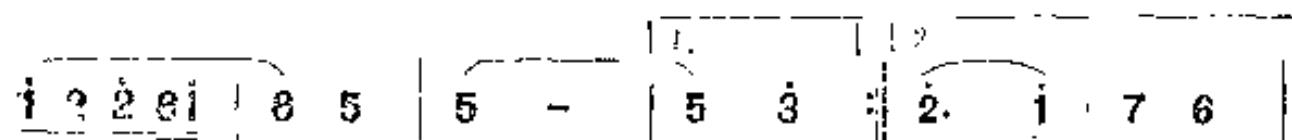
千 年 德 水 清, 千 年 德 水 清; 戎



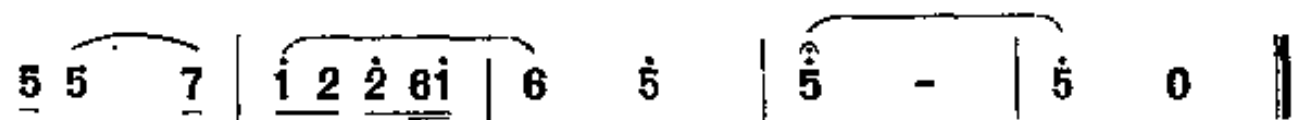
衣 更 不 著, 今 日 告 功



成, 今 日 告 功 成。(齐)破 阵 乐, 秦王



破 阵 乐。(领)主 破 阵 乐,



秦王 破 阵 乐。

唐代“立部伎”和“坐部伎”除了演出形式不同之外，在其他方面也有着较明显的区别，“立部伎”规模大，人数多，最少64人，多至180人，“坐部伎”则相反，最多12人，少至3人。

“立部伎”场面宏伟，伴以擂鼓，气势磅礴，而“坐部伎”则幽雅抒情，表现细腻，注重个人技巧。同时，“立部伎”在唐代宫廷音乐中的地位远远不如“坐部伎”。唐代诗人白居易在《立部伎》一诗中将两者作了鲜明的对比：“太常部伎有等级，堂上者坐堂下立。堂上坐部笙歌清，堂下立部鼓笛鸣。笙歌一声众侧耳，鼓笛万曲无人听。立部贱，坐部贵，坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。立部又退何所任？始就乐悬操雅音。雅音皆坏一至此，长令尔辈调宫徵。”白居易诗中反映的唐代音乐等级制度，与史料的记载是完全符合的。《新唐书·礼乐志》云：“太常阅坐部，不可教者隶立部，又不可教者，乃习雅乐。”可见在唐代音乐中，雅乐的地位最为低微。

这里有必要顺便提及唐代的雅乐。应该说，与隋代雅乐相比较，唐代雅乐无论在规模和质量上都与之有天壤之别。据《旧唐书·音乐志》记载唐初制定雅乐时，太常少卿祖孝孙奏道：“陈、梁旧乐，杂用吴、楚之音；周、齐旧乐，多涉胡戎之伎。于是



斟酌南北，考以古音，作为大唐雅乐，以十二律各顺其月，旋相为宫。按《礼记》云：“‘大乐与天地同和’，故制《十二和》之乐，合三十一曲，八十四调。”唐代雅乐中的三大乐舞《七德舞》、《九功舞》、《上元舞》<sup>55</sup>，都是规模宏大的作品，人数分别为128人、64人和180人，与“立部伎”的表演不相上下。唐代雅乐能够把民间音乐、外来音乐和传统古乐兼收并蓄，所谓“斟酌南北”，这确实是大胆的行为，反映了唐代统治者对各类音乐不抱偏见的开明作风。而且，唐代雅乐以十二律旋相为宫，用八十四调。“初，隋但用黄钟一宫，惟扣七钟，余五钟虚悬而不扣，及孝孙建旋宫之法，皆遍扣钟，无复虚悬矣”（《旧唐书·音乐志》）。它所具有的高度水平更是隋代雅乐所望尘莫及的。但雅乐在唐代音乐中所处的低下地位，愈加反衬出唐代统治者真正予以重视的乃是燕乐。如果说，唐代的雅乐尚且不受陈腐观念的束缚，有着如此的规模和质量，那么，其燕乐发展的水平之高，也就可想而知了。

## 得难曲五十以上任供奉者为业成

### ——唐代的音乐机构

唐代的音乐机构，为了适应宫廷燕乐高度发展的需要，建立了由政府管辖和宫廷管辖两个不同的系统，乐工人数则有数万人之多。其分工之精细，规模之宏大，技艺之高超，均属历代之冠。

太常寺是唐代掌管礼乐的最高行政机关，由太常卿主管。据《旧唐书·职官志》载：“太常卿之职，掌邦国礼乐、郊庙、社稷

之事，以八署分而理之……”，“大乐署”和“鼓吹署”就是隶属其中的两个音乐方面的机构。前者兼管雅乐和燕乐，即“邦国之祭祀享宴”和“大宴会”中的音乐，还主管对于音乐艺人的训练和考核。“大乐署”在培养音乐人才方面有一套相当严格的制度。“凡习乐，立师以教，而岁考其师之课业为三等，以上礼部。十年大校，未成，则十五年而校，以番上下。”这就是说，在大乐署学习音乐，由专门乐师担任教学，每年要进行考核，评定上、中、下三等，上报礼部。学习时间一般为十年，可延长至十五年。学习中间有“五上考，七中考”，并以成绩的优劣来决定升降。学习音乐的要求标准极高，“得难曲五十以上任供奉者为业成”，即能掌握五十首以上高难度的乐曲才算是完成了学业。可见大乐署在培养人才方面是把坚持质量标准放在首位的。唐代音乐教育的高明之处，在于不仅考核学生，而且考核教师。“博士敬之，功多者为上第，功少者为中第，不勤者为下第，礼部复之。”起到了赏罚分明的作用。大乐署的乐工人数很多，除官员外，计有“文武二舞郎140人，散乐382人，仗内散乐1000人，音声人10027人。”大乐署应是太常寺所管辖的主体机构之一。鼓吹署则是从属于太常寺的另一音乐机构，专门管理仪仗中间的鼓吹音乐和一部分宫廷礼仪活动，也即是卤簿与军乐的官署。所谓卤簿，即古代皇帝、皇后、太子、亲王等外出时在其前后的仪仗队，其规模约在数百人至千余人不等。唐代的鼓吹署，是由“清商署”和“鼓吹署”合并而成的。总之，唐代由政府管辖的音乐机构，它的职能范围较为广泛，既管“雅乐”，又管“燕乐”，而宫廷管辖的音乐机构，在具体职能方面，又有着不同的分工。

唐代由宫廷直接管辖的音乐机构有“教坊”和“梨园”，乃是适应唐代宫廷燕乐高度发展的客观需要而建立的。教坊之名，始于隋代，《隋书·音乐志》载：“（大业）六年，帝大括魏、齐、周、陈乐人子弟，悉配太常，并于关中为坊置之。”唐初，在<sup>14</sup>官中设内教坊，但均属太常寺管辖。所谓教坊，也就是宫中训练、培养乐工的场所。唐玄宗开元年间，教坊空前发展。《新唐书·百官志》载：“开元二年，又置内教坊于蓬莱宫侧……，京都置左右教坊，掌俳优杂技，自是不隶太常，以中官为教坊使。”这时共有教坊五处，宫中的内教坊，西京的左、右教坊和东京的左、右教坊，均由皇帝直接委派内监任教坊使。左、右教坊各有分工，“右多善歌，左多工舞”，相因成习。宋代陈旸《乐书》统计，“唐全盛时……内外教坊近及 2000 员”，应是集中了唐代歌舞人才的精华。教坊妓女分为“内人”、“宫人”和“搯弹家”三类，崔令钦《教坊记》载：“妓女人宜春院，谓之‘内人’，亦曰‘前头人’——常在上前头也。”这是最受皇帝宠爱，专为御前供奉的伎女，她们天资颖悟，才华出众，享有优厚待遇，在宜春院内有专赐第宅，最初只有“特承恩宠者”十家，后来也不过数十家，她们有资格经常在皇帝面前表演，是歌舞艺人中的出类拔萃者。第二类“宫人”，住在云韶院，其身分、地位低于“内人”，声色技艺也较内人为次。第三类“搯弹家”是由平民女子入选宫中，教习琵琶、三弦、箜篌、箏等乐器的伎女。前两类以歌舞为擅长，常由皇帝“进点”出舞或唱歌，后一类则专习乐器，有时也夹在乐舞行列中充数，“宜春院女，教一日便堪上场，惟搯弹家弥月不成。”唐玄宗扩大教坊的目的，如《通鉴》所述：

“旧制雅俗之乐，皆隶太常。上精晓音律，以太常掌礼乐之司，

不应典倡优杂技，乃更置左右教坊以教俗乐。”为了各司其职，从而使俗乐的发展具备更加优越的条件，以满足统治阶级的声色享乐，但这在客观上促进了音乐的专业分工，培养出一大批技艺超群的宫廷艺术家。

梨园是唐玄宗在内廷设立的音乐机构，以教习法曲为主。

《唐会要·杂录》载：“开元二年，上以天下无事，听政之暇，于梨园自教法曲，必尽其妙，谓皇帝梨园弟子。”这一机构因设于禁苑中的梨园而得名，人员是从太常乐工中精选出来的，常由玄宗亲自组织排练，应是全国第一流的音乐人才。唐代名乐手李龟年、雷海青、黄旊、蒯，名歌手永新皆为“皇帝梨园弟子”。梨园与专习歌舞的教坊不同，是专习法曲、专搞器乐的组织，反映了盛唐时期在促使音乐形式专门化、尖端化方面所作出的巨大努力。

值得推崇的是，玄宗还在梨园法部中专设一个“小部音声”，《杨太真外传》载：“小部者，梨园法部所置，凡三十人，皆十五已下。”这种重视早期音乐技艺训练的作法，反映了统治者对于发展唐代燕乐的远见卓识，而且这种音乐教育也是建立在科学的基础之上的。唐代的梨园，由开元二年（714）创立，至代宗大历十四年（779）解散，历时六十五年，也反映了唐代燕乐由兴盛趋向衰落。

唐代的多种音乐机构，在教育、表演、组织、管理等方面，都为后世积累了可供借鉴的历史经验，是唐代优秀音乐人才的汇集之地，对于盛唐音乐的发展，从人才的选拔和培养方面起到了重要的保证作用。

## 声有误者，帝必觉而正之

### ——音乐皇帝唐玄宗

我国历史上向来不乏爱好音乐的帝王诸侯，如周穆王、周景王、晋平公、齐景公、魏文侯、齐威王、齐宣王、赵惠文王、秦始皇、汉高祖、汉元帝、魏武帝、北周武帝、唐太宗、武则天等等，都与音乐有着不解之缘，其中不少又是具有雄才大略、叱咤风云的政治人物。但是，象唐玄宗李隆基这样酷爱音乐，且具有高度音乐天赋和才能，促使整个社会音乐文化高度繁荣，从而形成中国封建社会音乐鼎盛时期的皇帝，却是独一无二的。

李隆基是唐睿宗李旦的第三子，生于武则天垂拱元年（685）八月。史称“性英断多艺，尤知音律，善八分书。”景龙四年（710），二十五岁的李隆基率领羽林军攻入宫中，杀韦皇后、安乐公主，消灭把持朝政的韦、武两家外戚集团，显示了卓越的政治才干。712年，李隆基即帝位。次年，又杀掉阴谋篡权的太平公主及其余党，进一步巩固了统治地位。从此，唐玄宗在“贞观之治”的基础上，经过励精图治，使唐代出现了“开元盛世”的繁荣局面，宫廷燕乐也在这段时间里登上历史的高峰。

李隆基自幼便接受了严格的贵族音乐教育。武后久视元年（700），在七十六岁祖母武则天的面前，十五岁的李隆基表演了著名舞蹈《长命女》，十四岁的弟弟岐王李隆范表演了《兰陵王》，十二岁的妹妹代国公主和寿昌公主则表演了《西凉伎》。由一群小王公贵族表演精彩的宫廷乐舞，是多么赏心悦目的场面。唐朝上层贵族重视宫廷艺术教育，为李隆基一生嗜好音乐奠定了基础。

李隆基天资聪颖，具有多方面的音乐才能。《羯鼓录》载：“上洞晓音律，由是天纵，凡是丝管，必造其妙。若制作曲调，随意即成，不立章度，取适短长，应指散声，皆中点拍。至于清浊变转律吕，呼召君臣事物，迭相制作，虽古之夔、旷，不能过也。尤爱羯鼓、玉笛，常云八音之领袖，不可无也。”唐玄宗的音乐活动涉及创作、演奏、排练、组织、理论等各个领域，他不但自己是一位优秀的音乐家，还推动了盛唐音乐向巅峰发展。

李隆基擅长于作曲，而且才思敏捷，随意即成。《旧唐书·音乐志》载：“玄宗又制新曲四十余，又新制乐谱。”这里的“制新曲”和“新制乐谱”是否系指作曲和配器的区别，尚难定论，但这部分数量可观的作品却仅是唐玄宗某一时期的创作成果。唐代许多著名的音乐作品，如《霓裳羽衣曲》、《紫云回》、《夜半乐》、《龙池乐》、《小破阵乐》、《光圣乐》、《得宝子》、《凌波仙》、《春光好》、《秋风高》、《圣寿乐》、《雨霖铃》等，均出自玄宗之手，或是作曲，或是改编，而且多为大曲、法曲，其中不乏佳作<sup>①</sup>。可以说，唐玄宗的一生与音乐创作总是密切地联系着。《龙池乐》是他青年时代“龙潜之时”的作品；《得宝子》是中年时期得杨贵妃感到“如得至宝”时的创作；《雨霖铃》则是安史之乱后悼念杨贵妃死于马嵬的创作。唐玄宗的一生中，作曲从来没有中断过，而且他的作曲水平之高非一般可言。

唐玄宗还十分热衷于音乐演奏。《杨太真传外》载：“时新丰初进女伶谢阿蛮，善舞。上与妃子钟念，因而受焉。就按于清元小殿，宁王吹玉笛，上羯鼓，妃琵琶，马仙期方响，李龟年箏篥，张野狐篴篥，贺怀智拍。自旦至午，欢洽异常。”这是一

<sup>①</sup> 田青《音乐史中的唐玄宗》

幅生动的唐代宫廷器乐合奏图，弦管声声，曲尽其妙。羯鼓乃是“八音之领袖”，在合奏中起着指挥的作用。唐玄宗演奏羯鼓最为出色，宰相宋璟赞扬他是“头如青山峰，手如白雨点”，有着极为高超的技巧。有一次，唐玄宗与李龟年谈话时曾说：“杖之弊者四柜”，敲坏的鼓槌都有四柜之多，可见玄宗对羯鼓之人迷。《羯鼓录》还记载有玄宗即兴创作羯鼓曲《春光好》的情景：“时当宿雨初晴，景物明丽，小殿内庭，柳杏将吐，睹而叹曰：‘对此景物，岂不得与他判断之乎？’左右相目，将命备酒。独高力士遣取羯鼓，上旋命之临轩，纵击一曲，曲名《春光好》。”这是唐玄宗对景抒情之作，一定有着丰富的内心感触。羯鼓是西域乐器，“如漆桶，下以小牙床承之，击用两杖。”又名两杖鼓。玄宗喜爱羯鼓正是西域音乐在唐代社会广泛流行的反映。

唐玄宗还善于吹笛，唐代杨巨源《吹笛记》载：“上尝坐朝，以手指上下按其腹。朝退，高力士进曰：‘陛下向来数以手指按其腹，岂非圣体小不安耶？’上曰：‘非也。吾昨夜梦游月宫，诸仙娱余以上清之乐，寥亮清越，殆非人间所闻也。酣醉久之，合奏诸乐以送吾归。其曲凄楚动人，杳杳在耳。吾回，以玉笛寻之，尽得之矣。坐朝之际，虑忽遗忘，故怀玉笛，时以手指上下寻之，非不安也。’”玄宗上朝之际尚身怀玉笛构思作曲，似是荒谬异常的事情，却也反映了他对音乐是很迷恋的。

唐玄宗还是一位杰出的排练者与指挥者。《旧唐书·音乐志》载：“玄宗又于听政之暇，教太常乐工子弟三百人为丝竹之戏，音响齐发，有一声误，玄宗必觉而正之。”这说明唐玄宗有着第一流的音乐听觉水准。唐代宫廷音乐在这样一位内行皇帝的亲自训练下，其高度发展的水平实在是任何朝代所难以企及的。

对于盛唐时期音乐文化的高度发展，唐玄宗个人的历史作用显然不能忽视。作为有着特殊社会地位的封建帝王对当时文化生活有着支配的作用。汉代民谣《城中谣》曰：“城中好高髻，四方高一尺。城中好广眉，四方且半额。城中好大袖，四方全匹帛。”统治者的爱好对社会风气的形成有着重要的影响。唐玄宗经常提倡并鼓励王室贵族爱好音乐。唐段成式《酉阳杂俎》载：“玄宗常伺察诸王。宁王常夏中挥汗鞞鼓，所读书乃龟兹乐谱也。上知之，喜曰：‘天子兄弟，当极醉乐耳。’”他尤其钟爱宁王之子汝南王李璣，亲自传授鞞鼓。李璣演奏《舞山香》一曲时，玄宗将红槿花一朵置其帽上檐，二物皆极滑，而花不坠落。玄宗高兴之极，夸李璣为“真花奴”，并赐璣金器一榻。因此，在玄宗的倡导下，“达官大臣慕之者，皆喜言音律。”在唐代政治、经济、文化繁荣的基础上形成了“六么水调家家唱，白雪梅花处处吹”，“洛阳家家学胡乐”那种普遍爱好音乐的社会风气。唐玄宗在中国音乐史上占有一席无可争议的地位。

诚然，唐玄宗作为帝王酷爱音乐，到了颠倒政治与音乐的位置的程度，这当然是荒谬的，也是出于剥削阶级享乐的需要。唐玄宗极度迷恋于声色之际，恰恰是酝酿祸乱之日。天宝末年的安、史之乱，是大唐帝国由盛而衰的一个重要历史转折，这是不容忽视的历史教训之一。

唐玄宗作为一个音乐家，其卓越的音乐才华是举世公认的，他对于唐代音乐的繁荣发展所作出的历史功绩也不容抹煞。对于这样一位历史人物一生的是非功过难以简单地概括，但他在我国音乐史上的地位和作用，却应以历史唯物主义的观点加以分析，得出恰当的结论。



## 断肠声里唱《阳关》

### ——《阳关三叠》的由来

渭城朝雨浥轻尘，  
客舍青青柳色新。  
劝君更尽一杯酒，  
西出阳关无故人。

这是唐代家喻户晓的一首歌曲。唐代是诗的时代，数不尽的诗歌名篇又为艺术歌曲的创作提供了无穷尽的歌辞来源，因此，唐朝又是歌的国度。尤其在盛唐时期，“家家尽唱升平曲，帝幸梨园亲制词”（窦常《还京乐歌词》）。许多诗人的名作被谱入歌章，在宴会上争相传唱。“席上争飞使君酒，歌中多唱舍人诗”（白居易《醉戏诸妓》），“童子解吟长恨曲，胡儿能唱琵琶篇”（宣宗《吊白居易》），当时乃至有人以百金换一诗谱之以曲。唐代薛用弱撰《集异记》载有唐代著名歌妓争唱诗人名篇的事实：“开元中，诗人王昌龄、高适、王涣之齐名。时风尘未偶，而游处略同。一日天寒微雪，三诗人共诣旗亭，貰酒小饮。忽有梨园伶官十数人，登楼会讌。三诗人因避席隈映，拥炉火以观焉。俄有妙妓四辈，寻续而至，奢华艳曳，都冶颇极。旋则奏乐，皆当时之名部也。昌龄等私相约曰：‘我辈各擅诗名，每不自定其甲乙，今者可以密观诸伶所讴，若诗人歌词之多者，则为优矣。’俄而一伶拊节而唱，乃曰：‘寒雨连江夜入吴，平明送客楚山孤。洛阳亲友如相问，一片冰心在玉壶。’昌龄则引手画壁

曰：‘一绝句。’寻又一伶讴之曰：‘开箴泪沾臆，见君前日书。夜台何寂寞，犹是子云居。’适则引手画壁曰：‘一绝句。’寻又一伶讴曰：‘奉帚平明金殿开，强将团扇共徘徊。玉颜不及寒鸦色，犹带昭阳日影来。’昌龄则又引手画壁曰：‘二绝句。’涣之自以得名已久，因谓诸人曰：‘此辈皆潦倒乐官，所唱皆《巴人》、《下俚》之词耳，岂《阳春》、《白雪》之曲，俗物敢近哉！’因指诸妓之中最佳者曰：‘待此子所唱，如非我诗，吾即终身不敢与子争衡矣。脱是吾诗，子等当须列拜床下，奉吾为师。’因欢笑而俟之。须臾，次至双鬟发声，则曰：‘黄河远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。’涣之即嗽欬二子曰：‘田舍奴，我岂妄哉？’因大谐笑。诸伶不喻其故，皆起诣曰：‘不知诸郎君何此欢噱？’昌龄等因话其事。诸伶竞拜曰：‘俗眼不识神仙，乞降清重，俯就筵席。’三子从之，饮醉竟日。”说明唐代诗歌入乐的情况是相当普遍的。崔令钦《教坊记》记录了325首曲名，皆为盛唐时期广为流传的歌曲。据任半塘先生在《教坊记笺订·弁言》中考定，其中胡曲35首，清乐82曲，律绝声诗56首，长短填词76曲，可见唐诗入歌占有很大的比重。而《阳关三叠》则是唐代最为流行、传唱最久的一首歌曲。

《阳关三叠》是根据唐代著名诗人兼音乐家王维的诗歌名篇《送元二使安西》谱曲而成的。王维（？—761）字摩诘，“性闲音律，妙能琵琶”；尤其得到岐王李隆范的器重。有一次岐王让他装扮成乐工一起去见太平公主，王维独奏琵琶新曲《郁轮袍》，“声调哀切，满座动容”，赢得在座贵戚的赞扬和注意<sup>①</sup>。还有一次，有人得一幅《奏乐图》，王维看了说：“画的是《霓

<sup>①</sup> 唐·薛用弱《集异记》

裳羽衣曲》第三段的第一拍。”召来乐工演奏这首曲子，竟然和图上画的一点不差<sup>①</sup>。王维的《送元二使安西》，表达了深挚的惜别之情。因诗中有渭城（今陕西咸阳市东北）、阳关（今甘肃敦煌西南）等地名，故又名《渭城曲》、《阳关曲》，由于当时演唱将其中某些诗句再三叠唱，所以又称《阳关三叠》。此诗在唐代影响颇大，以至“阳关”、“渭城”成为惜别之词，如“不堪昨夜先垂泪，西去阳关第一声”（张祜《耿家歌》）；“相逢且莫推辞醉，听唱阳关第四声”（白居易《对酒诗》）；“红绽樱桃含白雪，断肠声里唱阳关”（李商隐《赠歌妓二首》）；“旧人唯有何戡在，更与殷勤唱渭城”（刘禹锡《与歌者诗》）……。这首歌曲蕴含着极其丰富的感情，能使人沉醉在依依惜别的意境之中，一遍遍地咏唱，使人回味无穷。明代李东阳说：“此辞一出，一时传诵不足，至为三叠歌之。”所以《阳关三叠》实在是唐代歌曲中的精华，古代音乐的珍品。

大约到了宋代，《阳关三叠》的曲谱便已失传。宋代著名文学家苏轼在《志林》一书中说：“旧传《阳关》三叠，然今世之歌者，每句再叠而已。若通一首言之，又是四叠，皆非是”，歌曲结构已有所不同。苏轼又说：“余在密州（今山东诸城），有文勋长官以事至密，自云得古本《阳关》，其声宛转凄断，不类向之所闻。每句皆再唱，而第一句不叠。”他认为“唐本三叠盖如此”。总之，唐、宋时期的《阳关三叠》已有多种曲调，不同传谱，但其歌词用的都是王维的原诗。

目前所见的《阳关三叠》，是在琴歌的形式中保存下来的，所谓琴歌，是边弹古琴边吟唱的形式。最早载有《阳关三叠》琴

<sup>①</sup> 《旧唐书·文苑列传》

歌的是明代弘治四年（1491）刊印的《浙音释字琴谱》。现存于各种琴谱中的《阳关三叠》有三十三种版本之多，可分为七种不同的曲体类型。目前较流行的曲谱原载明代《发明琴谱》（1530），后经改编载于清代张鹤所编《琴学入门》（1867），歌辞已发展成包括长短句的多段作品了。

〔谱例五〕

### 阳 关 三 叠

〔清〕张鹤《琴学入门》

1 = A

管 平 湖定谱

〔一〕

5. 6 1 2 | 2 - | 6. 1 3. 2 | 1 2 | 2 - |  
清和节当 春， 渭城朝雨 浥 轻 尘，

5 6 5. 4 | 3 5 5 3 2 | 1 2. 3 | 2 - | 1 6 6 6 |  
客 舍 青 青 柳 色 新。 劝君 更尽

5 6 | 6 - | 6. 1 3. 2 | 1 2 | 2 - | 2. 1 6. 1 |  
一 杯 酒， 西出阳关 无 故 人。 霜夜与霜

1 - | 6 6. 1 | 6 6. 1 | 6. 5 6 5 6 | 3 3 - |  
晨， 遄 行， 遄 行， 长途越度 关 津，

2. 1 6. 1 | 1 - | 3. 1 | 2 - | 3. 1 2 - |  
惆怅徒此 身。 历 苦 辛， 历 苦 辛，

$\underline{3\ 5}\ \underline{3\ 2}\ |\ 1\ \underline{2\ 1}\ |\ \underline{6\cdot}\ \underline{5\cdot}\ |\ \underline{6\cdot}\ -\ |\ \underline{6\cdot}\ \underline{5\cdot}\ |\ \underline{6\cdot}\ -\ ||$   
 历 历 苦 辛。 宜 自 珍， 宜 自 珍。

(二)

$\underline{6\cdot}\ \underline{1\cdot}\ \underline{2\ 1}\ |\ 3\ 2\ |\ 2\ -\ |\ \underline{5\ 6}\ 5\ |\ \underline{3\ 5}\ \underline{3\ 5\ 3\ 2}\ |\ 1\ 2\ |\$   
 渭城朝雨 浥 轻 尘， 客 舍 青 青 柳 色

$2\ -\ |\ \underline{1\ 2}\ \underline{1\ 7}\ |\ \underline{6\ 1}\ \underline{6\ 1\ 6\ 5}\ |\ \underline{5\cdot}\ \underline{5\ 6}\ |\ 5\ -\ |\ 1\cdot\ \underline{2\cdot}\ |\$   
 新。 劝 君 更 尽 一 杯 酒， 西 出

$\underline{3\ 5}\ \underline{5\ 3\ 2}\ |\ 1\ 2\ |\ 2\cdot\ \underline{3\cdot}\ |\ \underline{5\ 6}\ \underline{5\ 4}\ |\ 3\ 5\ |\ \underline{3\ 5}\ \underline{3\ 2}\ |\$   
 阳 关 无 故 人。 依 依 顾 恋 不 忍

$2\ \underline{2\cdot}\ \underline{3\cdot}\ |\ 1\ \underline{1\cdot}\ \underline{3\cdot}\ |\ \underline{2\cdot}\ \underline{6\ 1}\ |\ 1\ -\ |\ \underline{6\cdot}\ \underline{6\cdot}\ \underline{1\cdot}\ |\$   
 离， 泪 滴 沾 巾， 无 复 相 浦 仁。 感 怀，

$\underline{6\cdot}\ \underline{6\cdot}\ \underline{1\cdot}\ |\ \underline{6\ 5}\ \underline{6\ 5\ 6}\ |\ 3\ 3\ -\ |\ \underline{2\cdot}\ \underline{6\cdot}\ \underline{1\cdot}\ |\ 1\ -\ |\$   
 感 怀， 思 君 十 二 时 辰， 商 参 各 一 垠。

$3\cdot\ \underline{1\cdot}\ |\ 2\ -\ |\ 3\cdot\ \underline{1\cdot}\ |\ 2\ -\ |\ \underline{3\ 5}\ \underline{3\ 2}\ |\$   
 谁 相 因， 谁 相 因。 谁 可

$1\ \underline{2\ 3\ 2\ 1}\ |\ \underline{6\cdot}\ \underline{5\cdot}\ |\ \underline{6\cdot}\ -\ |\ \underline{6\cdot}\ \underline{5\cdot}\ |\ \underline{6\cdot}\ -\ ||$   
 相 因？ 日 驰 神， 日 驰 神。

(三)

6. 1 2 1 | 3 2 | 2 - | 5 6 5 | 3 5 3532 |  
渭城朝雨 浥 轻 尘， 客 舍 青 青

1 2 2 3 | 1 2 1 7 | 6 1 6165 | 5 5 6 |  
柳 色 新。 劝 君 更 尽 一 杯

5 - | 1. 2 | 3 5 5 32 | 1 2 | 2. 3 | 2. 1 6. 1 |  
酒， 西 出 阳 关 无 故 人。 芳 草 遍 如

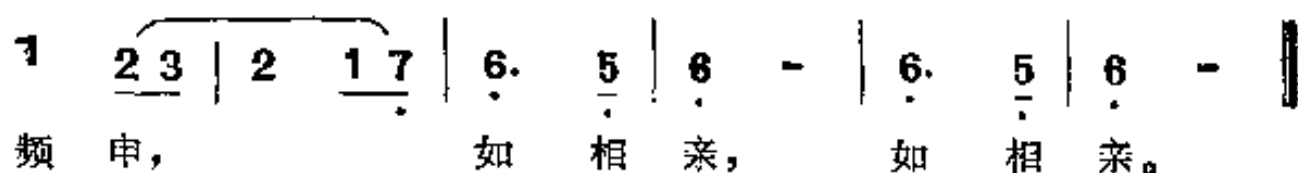
1 - | 6 6. i | 6 6. i | 6i65 6 56 | 3 3 - |  
茵， 旨 酒， 旨 酒， 未 饮 心 已 先 醇。

5 6 i i 6 | 5 6 i i 6 | 5 6 3 5 3532 | 1 1 |  
载 驰 驱， 载 驰 驱， 何 日 言 旋 旌 旗，

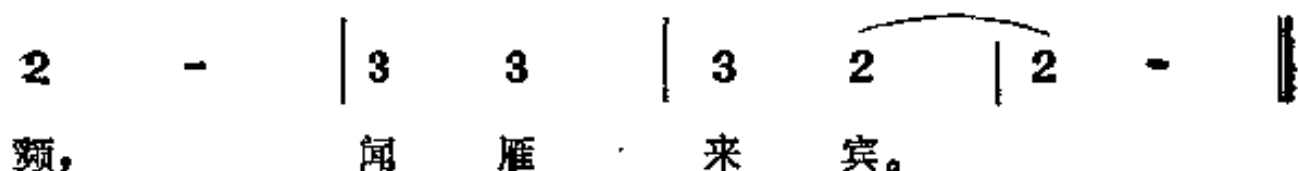
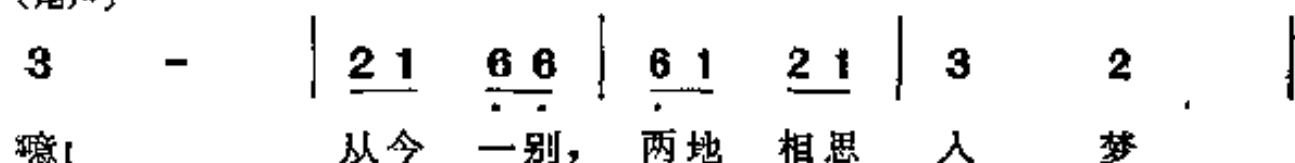
3 5 3532 | 2 2 - | 1 1 6 6 | 1 1 2 2 | 3 3. 5 3 2 |  
能 酌 几 多 巡， 千 巡 有 尽， 寸 衷 难 泯。 无 穷 的

2 2 - | 3. 2 2 | 3 2 3 2 | 2 - | 2. 1 6. 1 |  
伤 悲， 楚 天 湘 水 隔 远 滨， 期 早 托 鸿

1 - | 3. 1 | 2 - | 3. 1 | 2 - | 3 5 3 2 |  
鳞。 尺 素 申， 尺 素 申， 尺 素



〔尾声〕



《阳关三叠》的曲调深情感人，诗与音乐珠联璧合，是一首优秀的古代音乐作品。

## 月宫仙曲调，霓作舞衣裳

### ——唐代的大曲和法曲

唐朝是我国古代音乐、歌舞“百花齐放”的年代，各个民族、各种形式的器乐、歌唱、舞蹈多姿多采、种类繁多。在中原乐舞和西域乐舞长时期互相交流和吸收的基础上，形成了我国歌舞音乐的全盛时期。唐代的大曲，则是唐代音乐艺术的百花园中绽开的一株鲜艳夺目的美丽花朵。

唐代大曲又称燕乐大曲，是一种综合器乐、歌唱和舞蹈的含有多段结构的大型歌舞音乐，其形式与规模较之汉魏的相和、清商大曲有着更高程度的发展。唐代的小型娱乐性的舞蹈，已有健舞和软舞之分。一般地说，动作比较爽朗、快捷、刚健的，称之为

“健舞”，动作比较舒徐、安详、温婉，表情比较细腻，叫做“软舞”<sup>①</sup>。据记载，唐代的健舞有《浑脱》、《剑器》、《胡旋》、《胡腾》、《柘枝》、《黄獐》、《大柶》、《阿连》、《阿辽》、《拂林》、《大渭州》、《达摩支》等，杜甫诗《观公孙大娘舞剑器行》描写的《剑器》，就是唐代著名的健舞之一。软舞则有《凉州》、《绿腰》、《苏合香》、《屈柘枝》、《团乱旋》、《甘州》、《垂手罗》、《回波乐》、《兰陵王》、《春莺啭》、《半社》、《渠惜席》、《乌夜啼》等<sup>②</sup>，五代画家顾闳中所绘《韩熙载夜宴图》中就有王屋山舞《绿腰》的优美舞姿，此乃唐代著名的软舞之一。但是，唐代乐舞中最有名的却是大曲《霓裳羽衣舞》。

《霓裳羽衣舞》，又叫《霓裳羽衣歌》或《霓裳羽衣曲》，相传是唐玄宗创作的大曲。唐代诗人刘禹锡《望女儿山诗》云：“开元天子万事足，惟惜当时光景促；三乡驿上望仙山，归作《霓裳羽衣曲》。”另有一种说法是唐玄宗根据印度《婆罗门曲》改编的。郑嵎《津阳门诗注》载：“叶法善引上入月宫，时秋已深，上苦凄冷，不能久留。归于天半，尚闻仙乐。后上归且记忆其半，遂于笛中写之。会西凉都督杨敬述进《婆罗门曲》，与其声调相符，遂以月中所闻为之散序，用敬述所述曲作其腔，而名《霓裳羽衣》法曲。”白居易诗云：“由来能事皆有主，杨氏创声君造谱”（《霓裳羽衣歌》），亦持此说。宋代王灼在《碧鸡漫志》一书中分析比较中肯，他说：“《霓裳羽衣曲》，说者多异，予断之曰：‘西凉创作，明皇润色，又为易美名。其他饰以神怪者，皆不足信也。’”所以，这首大曲的音乐具有浓厚的西域佛教音

① 欧阳予倩主编《唐代舞蹈》

② 《全唐诗中的乐舞资料》



乐的成分。王建《霓裳辞》云：“一声声向天头落，效得仙人夜唱经”，诗人听到的音乐与上述记载也是吻合的。舞者的服饰，上衣缀绣着洁白的羽毛，下身穿着彩云般的裙裾，犹如上界的仙女下凡一般，充满了浪漫主义的情调色彩。杜牧的诗句“月闻曲调，霓作舞衣裳”，高度地概括了这首大曲的音乐、舞蹈之美。

唐代诗人白居易的长诗《霓裳羽衣歌》及其注为了解这首唐代大曲提供了宝贵的资料。大曲开始是一段序奏，称作散序，散序不舞。“散序六奏未动衣，阳台宿云慵不飞。”“凡法曲之初，众乐不齐，唯金石丝竹次第发声”，即用磬、箫、箏、笛交错地演奏。

“中序始有拍，亦名拍序”，舞者翩然起舞，“飘然转旋廻雪轻，嫣然纵送游龙惊。小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生。”仙女的舞姿有时象风卷雪花轻盈地旋转，有时象游龙受惊倏然翻身回顾，有时象柳枝低垂任风吹抚，有时斜拖着裙子袅袅飞去，千变万化，美不胜收。音乐渐渐转入急促的拍子，叫“入破。”

“繁音急节十二遍，跳珠撼玉何铿锵”，应是这首大曲的高潮所在。“翔鸾舞了却收翅，唳鹤曲终长引声”，最后乐器长奏一声，舞者缓缓收翅。“凡曲将毕皆声拍促速，唯霓裳之末长引一声也。”这部大曲音乐共有三十六段，据白居易诗的注文推断，散序为六段，中序十八段，曲破十二段。这首歌舞大曲最精彩的音乐应是散序部分。白居易在《池上篇》的诗序中说：“……酒酣琴罢，又命乐童登中岛亭，合奏《霓裳》散序。声随风飘，或凝或散，悠扬于竹烟波月之间者久之。曲未竟而乐天陶然已醉睡于石上矣。”他在诗中曾多次提及“曲爱霓裳末拍时”，可见这是抒情气息极其浓郁的段落。这部大曲无论音乐还是舞蹈，都达到美妙无比的境界。最出色的舞者乃是杨贵妃，她曾自夸“霓裳

羽衣一曲，可掩前古”，认为即使汉代的赵飞燕也赶不上她。据《碧鸡漫志》载：“宫妓佩七宝缨络舞此曲，曲终珠翠可扫”，难怪白居易会有“千歌万舞不可数，就中最爱霓裳舞”的感叹呢！

《霓裳羽衣曲》这部古代名曲早已失传，宋代姜夔于1186年在湖南长沙乐工的故事堆中发现了商调《霓裳曲》十八阙，皆虚谱无辞。他为“中序一阙”填了辞，从而流传至今。姜夔认为这些曲谱“音节闲雅，不类今曲”。他保存下来的《霓裳中序第一》有可能是唐代著名大曲《霓裳羽衣曲》中间的一段。

(谱例六)

### 霓裳中序第一

1 = F  $\frac{4}{4}$

宋白石道人歌曲  
姜夔 姜夔 姜夔  
杨 荫 浏 译 谱

3 2 7̣ 1̣ | 3 - 7̣ 2.3 | 7̣ 6̣ 3̣ 1.3 | 2. 0 1̣ 7̣ |  
亭 皋 正 望 极， 乱 落 红 莲 归 未 得， 多 病

2 7̣ 1̣ - | 5 - 0 7̣ | 1̣ 7̣ 2 7̣ | 6 5 7̣ 2̣ |  
却 无 气 力。 况 纨 扇 渐 疏， 罗 衣 初 索。

2 7̣ 6̣ 5.3 | 6 - 0 7̣ | 2 3 6̣ 5.6 | 3 - 2. 0 |  
流 光 过 隙， 叹 杏 梁 双 燕 如 客。

\*4 5 2 - | 3 2 3 5 | 3 4.3 5. 6 | 5̣ - 6 - |  
人 何 在？ 一 帘 淡 月， 仿 佛 照 颜 色。 幽

5 - 4. 3 | 6 - 7 - | 6 - - 0 | 7 - 2. 3 7 |  
寂！乱 蛩 吟 壁， 动 庾 信

3 2 1 - | 3 - 4 3 | 2 7 2 - | 5 - - 0 |  
清 愁 似 织。 沉 思 年 少 浪 迹，

6 1 4 3 | 2 1 4. 3 2 | 2 3 5 7 | 2 - 0 3 |  
笛 里 关 山， 柳 下 坊 陌。 坠 红 无 消 息， 漫

5 6 7 6 | 5. 3 6 - | 4 3 2 - |  
暗 水 涓 涓 溜 碧。 漂 零 久，

5 3 1 6 | 7 2 5. 6 | 5 - - 0 ||  
而 今 何 意？ 醉 卧 酒 垆 侧。

唐代大曲的结构，据《碧鸡漫志》载：“凡大曲有散序、鞞、排遍、擷、正擷、入破、虚催、实催、袞遍，歇拍、杀袞，始成一曲，谓之大遍。”杨荫浏先生将唐代大曲的结构分成三个部分，并对有关音乐术语作如下解释①：

一、散序——节奏自由，器乐独奏、轮奏或合奏。散板的散序若干遍，每遍是一个曲调。

鞞——过渡到慢板的乐段。

二、中序、拍序或歌头——节奏固定，慢板；歌唱为主，器乐伴奏；舞或不舞不一定，排遍若干遍，慢板；

① 杨荫浏《中国古代音乐史稿》（上册）

擷 } 节奏过渡到略快。  
正擷 }

三、破或舞遍——节奏几次改变，由散板入节奏，逐渐加快，以至极快；舞蹈为主；器乐伴奏，歌或不歌不一定。

入破——散板；

虚催——由散板入节奏，亦称“破第二”；

袞遍——较快的乐段；

实催、催拍、促拍或簇拍——节奏过渡到更快；

袞遍——极快的乐段；

歇拍——节奏慢下来；

煞袞——结束。

一般大曲皆在急剧的节拍中结束，惟有《霓裳》是缓慢地终止。亦如《新唐书·礼乐志》载：“凡曲终必遽，唯《霓裳羽衣曲》将毕，引声益缓。”说明大曲的形式并非一成不变的。

大曲在唐代音乐中占有特殊的地位，也标志着我国歌舞音乐的发展进入一个更高的层次。《教坊记》中记录的324首唐代乐曲曲名中，可知为大曲者有数十首之多。这一艺术形式遍及唐代各种音乐，如雅乐中的《上元舞》，立部伎中的《破阵乐》，清乐中的《玉树后庭花》、胡乐中的《凉州》等等<sup>①</sup>，是当时人们喜闻乐见的大型歌舞音乐。

《霓裳羽衣曲》又称作“法曲”。何谓“法曲”？历来解释不一。“法曲”又名“法乐”，始见于东晋《法显传》，因用于佛教法会而得名，这是指其名称由来而言。“法曲”的主要特点，是在它的曲调和所用的乐器方面，接近于汉族的清乐系统，

<sup>①</sup> 张世彬《中国音乐史论述稿》

比较幽雅一些<sup>①</sup>”。则是指其风格接近于汉族民间音乐。“法曲”的形式当是与“大曲”相对应而存在的。大曲是将歌唱、舞蹈、音乐三者熔为一体的歌舞音乐，而法曲似是以器乐演奏为主的纯音乐形式，其中或有部分歌唱，这应是“法曲”和“大曲”主要区别所在。《新唐书·礼乐志》中有一段重要的记述：“初，隋有法曲，其音清而近雅。其器有铙、钹、钟、磬、幢、箫、琵琶。……其声金、石、丝、竹以次作，隋炀帝厌其声澹，曲终复加解音。玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百教于梨园，声有误者，帝必觉而正之，号‘皇帝梨园弟子’……”由是而知，“法曲”是我国器乐合奏艺术高度发展的产物。白居易有《卧听法曲霓裳》的诗，说明法曲应以聆听为主。法曲往往集中大曲的音乐精华部分进行演奏，因而与大曲有着极其密切的联系。在某种程度上讲，法曲就是隋唐时期的民族交响音乐，“选坐部伎子弟三百”，其规模之大是后世难以想象的。总之，《霓裳羽衣曲》无论作为歌舞大曲观赏，或是作为纯音乐的法曲聆听，都有着极为感人的艺术魅力。“《霓裳》一曲千峰上，舞破中原始下来”，它无疑代表着唐代歌舞音乐的最高成就。

## 七条弦上五音寒，此艺知音自古难

### ——琴曲《梅花三弄》和《离骚》

在唐代常见的二十多种乐器中，古琴是有着特殊地位的我国传统乐器。琴，在唐代已称“古琴”。张祜《听岳州徐员外弹琴》诗中即有“玉律潜符一古琴”之句。如果说，琵琶、五弦、箜

<sup>①</sup> 杨荫浏《中国古代音乐史稿》（上册）

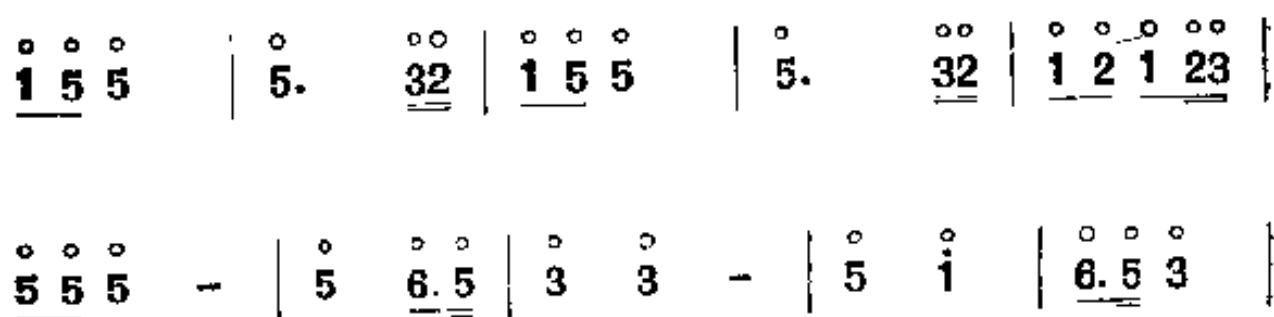
篪、箏、胡笳、羯鼓等西域乐器风靡中原，在唐代社会上盛行不衰的话，那么古琴在当时却颇遭冷遇。白居易的《废琴》诗较真实地概括了这一状况：“丝桐合为琴，中有太古声。古声淡无味，不称今人情。玉徽光彩灭，朱弦尘土生。废弃来已久，遗音尚泠泠。不辞为君弹，纵弹人不听。何物使之然，羌笛与秦箏。”赵抃《琴歌》也有“绿琴制自桐孙枝，十年窗下无人知。清声不与众乐杂，所以屈受尘埃欺。七弦脆断虫丝朽，辨别不曾逢好手。琴声若似琵琶声，卖与时人应已久。玉徽冷落无光彩，堪恨钟期不相待……”的感叹，反映了古琴在唐代不为时人所重的遭遇。但是，古琴是我国纵贯数千年始终不曾中断的重要乐器，即使在唐代遭受一定程度冷落的情况下，依然表现出极其顽强的生命力。它远离觥筹喧闹的大宴小席，在山林、清庭、寺庙、道院之中悄然生存，自由发展，涌现出赵耶利、董庭兰、薛易简、陈康士、陈拙、颖师、陆僧辩、李山人、蜀道士、业上人、尹鍊等一批名师，在文化层次较高的士大夫文人中依然有着广泛的知音。高适《别董大》诗，“千里黄云白日曛，北风吹雁雪纷纷。莫愁前路无知己，天下谁人不识君？”是对被誉为“音乐圣手”的唐代著名琴师董庭兰的莫大慰藉。韩愈的“自闻颖师弹，起坐在一旁。推手遽止之，湿衣泪滂滂。颖乎，尔诚能无以冰炭置我肠！”（《听颖师弹琴》）则是对古琴演奏千古绝妙的赞美。唐代琴曲的成就，从较为通俗易懂的琴曲《梅花三弄》和《离骚》中亦可略见一斑。

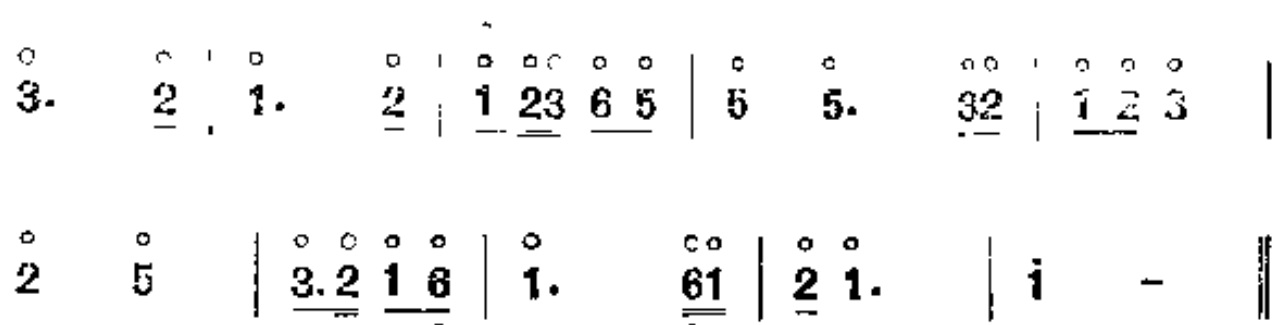
《梅花三弄》最早是一首笛曲，相传为东晋时桓伊所作。明代《神奇秘谱》解题载：“是曲也，昔桓伊与王子猷闻其名而未识，一日遇诸途，倾盖下车共论。子猷曰：‘闻君善于笛？’桓伊

出笛为梅花三弄之调。后人以琴为三弄焉。”我国早期刊印的琴谱《太古遗音》、《西麓堂琴统》等均持此说。桓伊字叔夏，小字野王。《晋书·桓宣列传》中称他“善音乐，尽一时之妙，为江左第一。有蔡邕柯亭笛，常自吹之。”并载：“王徽之赴召京师，泊舟青溪侧。素不与徽之相识。伊于岸上过，船中客称伊小字曰：‘此桓野王也。’徽之便令人谓伊曰：‘闻君善吹笛，试为我一奏。’伊是时已贵显，素闻徽之名，便下车，踞胡床，为作三调，弄毕，便上车去，客主不交一言。”说明这首乐曲在东晋时期便已流行。明代《伯牙心法》、《乐仙琴谱》等作者则认为唐代琴人颜师古所作。有可能是他将笛曲改编为琴曲，“桓伊出笛吹三弄梅花之调，高妙绝伦，后人入于琴”（《重修真传》解题）。后世多持此说。

琴曲《梅花三弄》共有十段，可分为两大部分。前六段为第一部分，主要采用循环再现的手法，由相同的曲调在不同段落中重复出现三次，也是乐曲标题命之为“三弄”的由来。第二部分包括后四段；侧重于音乐的发展。全曲通过这样两个部分的各种对比手法，描绘了梅花在静与动两种状态中的形象。

乐曲的音乐主题是一段优美流畅的曲调。它由调式主音和属音等稳定乐音组成骨干音，其余用经过音填充，形象地表现了梅花恬静而端庄的神态。





这一主题旋律的三次出现，都用清澈透明的泛音弹奏。十三个琴纹是泛音所在的标志，七根弦上则相应有九十一个泛音，其中包括对称重复的泛音在内。“以梅为花之最清，琴为声之最清，以最清之声写最清之物，宜其有涉霜音韵也”（《伯牙心法》解題）。这段曲调在不同徽位上的演奏，其泛音色彩也有着微妙的变化，具有非常细腻的音乐意境。

乐曲的第二部分则开辟了另一种境界。它运用一系列急促的节奏和不稳定的乐音，表现了一种动荡不安的气氛，用富于动态的音调来塑造梅花在风雪中傲然挺立的音乐形象。整个乐曲的许多段落运用相同的结尾音调，民间音乐中称之为“合尾”，使各段协调统一，加强了富有对比性段落之间的内在联系。

琴曲《梅花三弄》通过对梅花凌霜傲雪神态的细腻描绘，表现了梅花耐寒超俗的高洁品格。在我国古代琴曲中，它不愧是一首“古淡清雅”的名作。

《离骚》是晚唐琴人陈康士根据爱国诗人屈原的同名抒情长诗而创作的一首著名琴曲。陈康士是唐朝僖宗（874—888年在位）时人，曾师从东岳道士梅复元学琴。在弹遍古代名曲的基础上对琴学有所发展创新。曾自叙“余学琴因师启声，后乃自悟，追寻正声……”对传统乐曲能够下功夫进行研究。曾编有《琴书正声》十卷，其中包括《蔡氏五弄》等传统琴曲八十多首。又有



《琴调》十七卷，《琴谱记》一卷，《楚调》五章一卷等著作<sup>①</sup>。琴曲《离骚》则是他具有代表性的作品。

《离骚》一曲最早见于明代的《神奇秘谱》，是一首抒情气息浓郁的大型琴曲。全曲共十八段。据《崇文总目》载：“依《离骚》以次声。”现存《离骚》琴谱都以原诗中的诗句为各段标题，可见乐曲的情绪和屈原的诗作是相一致的。它表现了诗人屈原一心在楚国实行政治改革，但远大的抱负无法实现的痛苦心情。《琴学初津》后记称“《离骚》曲意，始则抑郁，继则豪爽，用音自然。”对这首琴曲的情绪作了精炼的概括。

全曲大致可分三个部分。引子是叙述性的音调，如歌如诉，抑郁动人。乐句的起始是一个五度跳进的长音，这是在全曲中经常出现的音型：



它犹如诗人在倾诉忧国忧民的苦闷心情，流露出内心焦虑不安的情绪。在低沉抑郁的音调中包含着的悲愤叹息，又似乎是诗人预见到不祥的悲剧命运。

第二部分是全曲的主体，音调宽阔明朗，仿佛是诗人“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”的坚强意志的体现。低沉愤懑的音调，则象征希望的逐渐破灭。这两种对比性的音调反复变化着出现，推动着乐曲情绪的发展，有着激动人心的效果。

第三部分是尾声。音乐由慷慨激昂过渡到缓慢低沉，最后在悲愤、忧伤的情绪中结束。

<sup>①</sup> 许健编著《琴史初编》

《离骚》是我国古代的一首优秀琴曲。明、清时期的传谱已有三十七种之多，可见它有着广泛而深远的影响。它的音响本来已经失传，我国著名古琴家管平湖先生于1961年根据古谱进行打谱演奏，使这首绝响已久的名曲重新回荡在寰宇人间。

## 乐工不识长安道，尽是书中寄曲来

### ——唐代的减字谱与燕乐半字谱

乐谱是传播音乐的重要媒介。唐代极度兴盛的燕乐必然要求产生与之相适应的记谱方法。古琴减字谱的出现，便是古琴文字谱的简化和进一步完善的发展。燕乐半字谱的产生目前虽难以断定其确凿年代，但肯定已是唐代普遍采用的一种记谱方法。唐代诗人方干在《江南闻新曲》诗中写到：“席上新声花下杯，一声声被拍声催。乐工不识长安道，尽是书中寄曲来。”生动地反映了这一情况。富庶的江南与唐代音乐名城长安相距千里之遥，却也在热闹的宴会上演奏着最新创作的乐曲。可见在古代交通和音响科学尚不发达的条件下，古谱对于音乐的传播和发展担负着多么重要的作用。

中国已知的古谱，据何昌林先生统计，有律吕字谱；宫商字谱；古琴手法谱（文字谱与减字谱）；箏谱（唐传日本十三弦箏谱及潮州二四谱）；唐燕乐半字谱·弦索谱系统中的琵琶手法谱及五弦琵琶手法谱；唐燕乐半字谱·管色谱系统中的宋俗字谱、唐传日本笙策谱（笙策假名谱）、笛谱（龙笛假名谱）、笙谱（凤笙假名谱）、尺八谱（尺八假名谱）、唐宋方响谱；由俗字谱发展成的工尺谱系统中的北谱（昆曲谱式）、南谱（福建南音谱式）、湖

南折子谱、带格工尺谱；曲线谱系统中的声明谱（佛曲谱式）、步虚谱（道曲谱式）、西藏央移谱（藏教谱式）与日移谱，三弦谱（甲乙丙丁谱）、日本化三味线谱；维族三线谱；苗族结带谱；朝鲜族文字谱及“上下位”记谱法；明代鼓谱；锣鼓经谱；盲人扣子谱；隋僧智辨传特殊古琴谱等等，计有三十二种记谱法之多<sup>①</sup>。唐代最为流行的记谱法，则是减字谱与燕乐半字谱。

古琴的记谱法，由文字谱发展成减字谱是一个划时代的变革。它的完成，应归功于唐代曹柔。早先的文字谱借助于文字的说明指出弹琴两手的位置和指法，因而相当繁琐，恰如明代琴曲集《太古遗音》中所指出：“其文极繁，动越两行，未成一句。”而减字谱用减笔字拼成某种符号作为左、右两手在古琴音位以及各种手法的标记，是一种只记弹奏音位与方法而不记音名的记谱法。但唐代的减字谱至今尚未发现，姜夔《白石道人歌曲》中的《古怨》，是宋代用减字谱记写的琴曲。曹柔创减字谱以来，各个朝代中继续有所发展，其指法符号的形态和名称庞杂不一。时代不同，谱本不同，乐谱的记写也便有差异。一般来说，它是由左右手的指法符号拼合而成的。比如，𠄎这一符号由三个减笔字划组成，𠄎表示散音，即是空弦音；丁是名指向内勾弦，叫“打”；一即表明弦位，即第一弦（最外弦）。又如，𠄎这一符号是由四个减笔字划组成，乚是右手食指向外弹出，叫作“挑”；大即左手大指按弦；九是在九徽（自右往左数第九徽位）上，四是第四弦。古琴记谱法可以通过对“弦次”与“徽分”交汇点”简略示意，记出音高的细微差异，并用“手法”及不同“徽分”的标记来记录“音过程”，同时体现出一定的音色变化

<sup>①</sup> 何昌林《古谱与记谱学》（《中国音乐》1982年第3期）

与力度变化，在原有音乐信息的忠实贮存方面，显示出一定的优越性<sup>①</sup>。因此，减字谱较之于文字谱已经简便得多，它的出现使唐代晚期的陈康士、陈拙得以整理大量琴谱传于后世，并且基本上沿用至今。明代张右袞在《琴经》一书中赞扬曹柔说：“乃作简字法，字简而义尽，文约而音该。曹氏之功于是大矣。”可惜关于曹柔的生平记载甚少，今天无法知道更多的情况来纪念这位杰出的琴谱革新家。

唐代的燕乐半字谱存在着弦索谱系统和管色谱系统两个分支。前者以唐琵琶谱和五弦琵琶谱为主体，后者则是宋代俗字谱的前身，但其读谱法均早已失传。唐代的燕乐半字谱，无论琵琶谱，或是笛子、笙箫谱，均在史料中有所记载。白居易在《代琵琶弟子谢女师曹供奉寄新调弄谱》一诗云：“琵琶师在九重城，忽得书来喜且惊。一纸展看非旧谱，四弦翻出是新声。”曹供奉寄给白居易的乃是曲项琵琶谱。元稹《连昌宫调》有一段注文：

“明皇尝于上阳夜后按新翻一曲。属明夕正月十五日，潜游灯下。忽闻酒楼上有笛奏前夕新曲，大骇之。明日密遣捕捉笛者，诘验之，自云其夕窃于天津桥玩月，闻宫中度曲，遂于桥柱上插谱记之，臣即长安少年善笛者李謩也。明皇异而遣之。”李謩在桥柱上迅速记写的则是笛谱。张祜的《李謩笛》一诗也记述了这件事：“平时东幸洛阳城，天乐宫中夜彻明。无奈李謩偷曲谱，酒楼吹笛是新声。”花蕊夫人则在《宫词》中提及笙箫谱，所谓“尽将笙箫来抄谱”。王建《温泉宫行》中有“梨园弟子偷曲谱，头白人间教歌舞”之句，则说明唐代曲谱自宫廷流入民间的情形。可见燕乐半字谱乃是当时社会上相当流行的记谱方法。留

① 何昌林《古谱与古谱学》（《中国音乐》1983年第3期）

存至今的《敦煌曲谱》，便是五代后唐明宗长兴四年（933）用燕乐半字谱抄写的一份琵琶曲谱。

所以命名为《敦煌曲谱》或《敦煌琵琶谱》，是因为曲谱最先发现于敦煌。在甘肃省敦煌县城东南二十五公里处的鸣沙山东麓断崖上，分布着上下五层高低错落的石窟，这就是著称于世的敦煌莫高窟。它是一群由建筑、绘画、雕塑组成的综合体，至今保存了十六国、北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋、西夏、元等十个朝代的洞窟492个，窟内壁画面积达45000余平方米，彩塑达2400余身，是世界上现存最辉煌的佛教艺术宝库之一。

清光绪二十六年（1900）五月二十六日，道士王圆箓在第十六号窟清理流沙时，无意中发现一个被封闭的密室，里面堆满了一捆捆经卷、文书、织绣、画象等古代文物。这一洞室于是称作“敦煌藏经洞”。这些从公元五世纪到十世纪之间的四万多卷遗物中，数量最多的是佛经，还有史籍、诗词、小说、医学以至地志、户籍、帐册、历本、契据、信札、状牒等珍贵文献。其中即有《琵琶谱》写卷及《琵琶二十谱字表》各一件。

由于当时清政府的腐败无能，帝国主义分子乘隙而入。1907年至1916年，英籍匈牙利人马克·斯坦因（Mark Autel Stein），三次潜入新疆、甘肃一带，在敦煌向王道士骗买了近七千卷文书、经卷和五百余幅绘画，运入英国伦敦不列颠博物院。1908年，法国人伯希和（paul peiliot）也骗买和盗窃敦煌千佛洞六千余卷经卷、文书和大批绘画，《敦煌琵琶谱》即在其中，现存于法国巴黎国家图书馆。

《敦煌琵琶谱》共抄有“品弄”、“倾杯乐”、“又慢曲子”、“急曲子”、“西江月”、“伊州”、“水鼓子”、“长沙女引”、

“撒金砂”、“营宫”等二十五首曲子。由二十个谱字书写，即敦煌写卷（伯3539）之琵琶二十字谱。其谱字列表如下①：

	大弦	二弦	三弦	子弦	
散打四声	一	く	小	上	乘弦
头指四声	コ	ス	七	八	第一柱
中指四声	凡	十	比	乙	第二柱
名指四声	了	乙	丨	尔	第三柱
小指四声	丿	乙	之	マ	第四柱

一 く 小 上  
 コ ス 七 八  
 凡 十 比 乙  
 了 乙 丨 尔  
 丿 乙 之 マ

て 小 上 コ ス 七 八  
 了 乙 丨 尔 乙 之 マ

由于燕乐半字谱的读谱法久已失传，《敦煌琵琶谱》曾是犹如天书一般的疑难古谱。日本音乐学者林谦三从1937年开始研究译解唐代的琵琶谱，先后著有《琵琶古谱的研究》（与平出久雄合作，1938）、《敦煌琵琶谱的解读研究》（1956）、《敦煌琵琶谱

① 张世彬《中国音乐史论述稿》

的解读》（1969年修订）等著作。但他未能解决谱中的节拍、节奏问题。林氏延续三十多年的探索，于1976年去世而中断。1954年，我国著名戏剧理论家任二北先生在《敦煌曲初探》一书中提出了“丶”为眼、“口”为板的节拍推断，但未对曲谱加以解读。七十年代以来，我国不少音乐学者深入到译解唐代琵琶曲谱的研究领域。1981年12月3日，上海音乐学院叶栋先生在济南山东音协召开的民族音乐学学术讨论会上宣读了《敦煌曲谱研究》的论文，并在《音乐艺术》1982年第一、二期上分别发表全文和《敦煌的唐人曲谱》的二十五首译谱，引起了国内外学术界的关注。1982年9月20日在北京举行的《华夏之声》二届二次论文宣讲讨论会上，中国音乐学院何昌林先生宣讲了《后唐写卷〈敦煌琵琶谱〉之解译》和《唐传佛曲〈摩诃摩耶〉——日本〈天平琵琶谱〉之解译》、《唐石大娘传日本〈宝龟五弦谱〉之解译》等三篇论文。1983年6月27日，在北京举行的第二届《华夏之声——古谱寻声》音乐会上，介绍了吴文光、何昌林、叶栋、钱仁康、杨荫浏、丘琼荪、赵如兰、陈应时、吴钊、陈长龄、黄翔鹏等十一位国内外学者在四十年中译解的用八种中国古代记谱法记写的古曲译稿，并且选出其中一部分在音乐会上演唱和演奏，包括南北朝、唐、五代、宋、元、明五个历史时期的古谱作品，展示了我国古谱解译研究的丰硕成果。

敦煌藏经洞的琵琶曲谱，正面是公元933年农历9月9日抄写的《仁王护国经变文》，反面是琵琶曲谱25首，其中第十二首为《长沙女引》，由叶栋解译。

(谱例二)

# 长沙女引

1 = F

《敦煌唐人曲谱》  
第 2 0 曲  
叶 称译谱

$\frac{3}{4}$  0 0.  $\overset{4}{5}$  4 3 | 3 6 1353 2 1 | 2 15 $\dot{1}$ #4 5 67 | 6 5#433#4 33 |  
 6 35 3 11 2 3 | 3 56 5 3  $\overset{2}{1}$  6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 1 33 1. 6 5 |  
 $\frac{3}{4}$  3#4 5 1 $\dot{1}$  2 15 | 1. 2 1.  $\overset{4}{5}$  4 3 | 1. #3 5665 #4 |  
 336 135 2 1 | 2 15 $\dot{1}$ #4 567 | 6 5#433#433 |  $\overset{1}{6}$ 35 311 2 3 |  
 356 5 3  $\overset{2}{1}$  6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 133 1. 6 5 |  $\frac{3}{4}$  3#4 51 $\dot{1}$  215 |  $\overset{1}{1}$ . #4 5665#4 |  
 $\frac{2}{4}$  6 - |  $\overset{1}{6}$  - |  $\frac{3}{4}$  3 5 3 11 2 33 | 5 6 5 3  $\overset{2}{1}$  66 |  
 6123 1. 6 5 3 | #4 5 3#4 5 1 |  $\frac{2}{4}$   $\dot{1}$  2 2 |  $\overset{1}{5}$  - |

唐琵琶谱能够贮存多种信息，琵琶的“二十谱字”，五弦琵琶的“二十六谱字”能准确重现古曲的音高（其前提条件是选择正确的定弦法）。在节奏信息贮存方面，据何昌林解释，用“放点”表示“拍”，用“大小字”表示附点，用“丁”（打停）表



示延长（滚奏延长），用“谱字”左下方的“·”表示同音重复，用“火”字表示“疾速弹之”……。这些符号，对于译解古曲的节拍、节奏，无疑提供了研究的依据<sup>①</sup>。

唐、五代的传世古谱，除《敦煌琵琶谱》之外，日本正仓院发现《天平琵琶谱》一页，背面写经帐稿上有天平十九年（747）七月二十七日的字样，故知该谱的抄写年代应早于唐玄宗天宝六年，这是目前所知最早的一份琵琶谱，上抄有佛曲《番假崇》。日本近卫家藏秘卷中有写于842年的《五弦琵琶谱》二十八曲，其中七曲（《王昭君》、《秦王破阵乐》、《饮酒乐》、《圣明乐》、《崇明乐》、《夜半乐》、《三台》）是唐代成德节度使王武俊（735—801）家的乐工石大娘于773年所传的乐谱，原件藏日本阳明文库。《开成琵琶谱》系日本遣唐使准判官藤原贞敏（807—867）入唐后抄录的曲谱，于唐文宗开成三年（838）抄毕，内收二十七种调弦法及四十一曲，原藏日本人旧伏见宫家。《南宮琵琶谱》系藤原贞敏的再传弟子贞保亲王（870—924）所辑，成书于921年，收“调子谱”十三种，其中有“手弹曲”两首。这两种曲谱原件均被移藏于日本宫内厅书陵部。此外，现藏于日本内阁文库的由源博雅（918—980）编辑的《长竹乡竹谱》二卷，辑成于967年，内有笛曲五十首。日本藤原师长（—1192）辑有《仁智要录》十二卷。十二世纪成书的《类筝治要》二十卷中，保存了大量筝曲<sup>②</sup>。以上这些珍贵的古代曲谱，均与唐代音乐有着一定的血缘关系，在准确译谱的基础上，可以再现唐代部分音乐的时代风貌。

① 何昌林《古谱与古谱学》（《中国音乐》1983年第3期）

② 何昌林《唐代遗留下来哪些曲谱？》（《音乐爱好者》1983年第3期）

## 唐代的“音声人”

《新唐书·礼乐志》载：“唐之盛时，凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人，至数万人。”反映了唐代的音声人人数空前的盛况。“音声人”一词产生于唐代，狭义的音声人是指乐工，广义的音声人乃是唐代乐人的总称。文中所说的“皆番上”，意为轮番值班，当是限于在音乐机构中任职的音声人而言。但是，唐代的音乐人材不断涌现，擅长音乐的人不只限于在政府和宫廷音乐机构中任职的乐吏和乐工，散布在社会各个角落的人，如将军、官吏、文人、和尚、道士、歌妓、家僮等等，都有名噪一时的音乐高手出现。值得注意的是，唐代最盛时期，全国人口约在五千万上下，而音声人的数字却有数万人之多，它还远没有把社会上的乐人包括进去。唐朝所以成为举世瞩目的文化艺术黄金时代，人材资源的广泛利用，应是其中一个相当重要的原因。

流传至今有姓名可查的唐代音声人不下一、二百人，其中多是歌者和乐手，借用现代的话说，则是歌唱家和器乐演奏家，都是属于表演艺术家的范畴。他们的事迹虽多为零星记载，有的仅是片言只语，有的仅留下名姓而已，但在这有限的记载中，却留下了他们永恒的艺术生命，生动地反映出高度发展的唐代音乐文化面貌。

唐代的声乐艺术非常发达，善歌人物之多在历史上首屈一指，至今尚可排出一列长长的名单。据《乐府杂录》载，有永

新、张红红、韦青、田顺郎、李贤信、米嘉荣、何戡、陈意奴、陈幼奇、南不嫌、罗宠、陈彦晖等；宋代王灼《碧鸡漫志》载唐代歌者（重复者略），谓另有陈不嫌、高玲珑、长孙元忠、侯昌贵、李龟年、李袞、何满、郝三宗、李可及、柳恭；女有穆氏、方氏、金奴、张好好、金谷旦叶、樊素、唐有熊、李山奴、任智方四女、胡云等等；散见于唐诗的还有薛华、刘安、杨琼、都子、多美、张歌人、盛小丛、金吾妓、金五云等人。他们以绚丽多彩的歌唱技艺，创造了旷古未有的唐代声乐艺术。永新、念奴、何满等人，便是其中优秀的代表人物。

永新是开元年间（714—741）著名的宫廷歌手，本名许和子，吉州（今江西吉安市）永新县人。开元末年进入宫中，后以地名名之。她的歌唱造诣据传可以和战国时的韩娥、汉代的李延年相媲美，“喉啖一声，响传九陌”，响亮的歌声传得十分遥远。唐玄宗曾让名笛手李谟为她伴奏，结果“曲终管裂”。永新声腔的委婉激越由此可见。还有一次，玄宗在勤政楼设宴招待百官，

“观者数千、万众，喧聒聚语，莫得闻鱼龙百戏之音。上怒，欲罢宴。中官高力士奏请：‘命永新出楼歌一曲，必可止喧。’上从之。永新乃撩髻半袂，直奏曼声，至是广场寂寂，若无一人；喜者闻之气勇，愁者闻之肠绝”（《乐府杂录》）。永新奇迹般的歌唱，感情的变化是那样令人叫绝，可称得上是唐代音声人中声情并茂的典范。永新出身于“乐家女”，入教坊后成为最受皇帝宠爱的“内人”，这也反映了唐代不拘一格选拔音乐人才的制度。但永新也未能逃脱社会动乱的摧残，安、史之乱时，她避难逃出宫廷，曾在广陵（今江苏扬州）的船上唱当时极为流行的《水调》曲，为善歌的韦青将军所闻，两人回忆往事，相对而泣。后来又随其母回到京师流落于风尘之间，最后悲惨地死去。

念奴是天宝年间（742—756）的著名歌手，她的歌技曾被赞誉“官伎中第一”。唐玄宗夸奖她“每执板当席，声出朝霞之上”，可见她歌声的清脆华丽。有一次宫中酺宴也是人声鼎沸，于是命念奴唱歌，由邠王二十五郎吹小管伴奏，实际是使笛声与歌声抗衡，但仍无法掩盖住念奴嘹亮的声音。这一精彩的艺术表演为诗人元稹记录在《连昌宫词》中：“春娇满眼泪红绡，掠削云鬟旋装束，飞上九天歌一曲，二十五郎吹管逐。”念奴卓越的歌唱技艺，千百年来为人所津津乐道，事载《碧鸡漫志》。词谱《念奴娇》相传就是唐代天宝年间制作的歌曲，最初的歌词应是对念奴的赞美。

何满也是开元年间的歌手，有相当高超的歌唱技艺。白居易《何满子》诗自注曰：“开元中，沧州有歌者何满子，临刑进此曲以赎死，上竟不免。”诗云：“世传满子是人名，临就刑时曲始成。一曲四调歌八叠，从头便是断肠声。”这首歌乃是他生命的绝唱。元稹的《何满子歌》亦云：“何满能歌能宛转，天宝年中世称罕。”后来这支歌便以《何满子》为名广泛传唱。诗人张祜《宫词》写道，“故国三千里，深宫二十年。一声何满子，双泪落君前。”这是记写唐武宗（841—846年在位）时孟才人充满激情的歌唱，唱后“气亟立殒”。唐玄宗时梨园弟子骆供奉和宫妓胡二姊也善唱此曲，“皆称妙绝”。安、史之乱后在一次宴会上二人以歌声相遇，相对泣下（《碧鸡漫志》卷四）。

还有一位值得一提的歌手是唐代大历年间（767—779）的张红红。她曾随父沿街卖唱乞食，经过韦青将军住宅昭国坊南门里时，因“喉音嘹亮，颖悟绝伦”而被韦青赏识，纳为姬妾。张红红出色的音乐才能表现在极强的音乐记忆力上。有一次，有位乐

工欲将古曲《长命西河女》加减其节奏进献朝廷，先唱给韦青听，韦青让张红红躲在屏风后面，边听边用小豆记拍，等乐工歌罢，韦青笑着说：这哪里是什么新曲，我家女弟子早就会唱了，接着叫张红红隔着屏风演唱一遍，竟然一声不失，使这位乐工佩服得五体投地。说明唐代音声人的才华是多方面的。张红红后来被召入“宜春院”，宫中都称呼她为“记曲娘子”（《乐府杂录》）。

唐代的著名歌手，几乎都有各自独特的演唱风格，或则哀怨，或则缠绵，或则豪放，或则悲凉，或则纤巧，或则婉转，体现了多样化的艺术个性。有的歌风是世代相传的，如《旧唐书·音乐志》载：“开元初，以问歌工长孙元忠，云自高祖以来，代传其业。元忠之祖受业于侯将军，名贵昌，并州人也，亦世习北歌。贞观中，有诏令贵昌以其声教乐府。元忠之家世相传如此。”这种“北歌”，“虽译者亦不能通知其辞，盖年岁久远，失其真矣。”这应是唐代用原文演唱外来歌曲一例。其他歌手，如“坐中薛华善醉歌，歌辞自作风格老”的薛华；“旧人唯有何戡在，更与殷勤唱渭城”的何戡；“都子新歌有性灵，一声格传已堪听”的都子；“黄莺慢转引秋蝉，冲断行云直上天”的多美；“闻君一曲古梁州，惊起黄云塞上愁”的金吾妓；“蜀王殿上华筵开，五云歌从天上来”的金五云；“唱得凉州意外声，旧人唯数米嘉荣”的米嘉荣……，都以炉火纯青的歌唱造诣名垂青史。从诗歌对他们演唱的有关描绘中，还能想象到唐代不同民族和地区不同的音乐色彩。这实在是一个各民族声乐艺术争奇斗妍、竞放异彩的时代。唐代的声乐艺术，非常重视歌唱技巧。白居易的《问杨琼》诗云：“古人唱歌兼唱情，今人唱歌唯唱声。欲说问君君不会，试将此语问杨琼。”可知杨琼是一位声情并茂的歌

手。总之，唐代的音声人，不论是“岐王宅里寻常见，崔九堂前几度闻”的李龟年一类乐工，或是“三代主纶诰，一身能唱歌”的韦青之类的将军，都以在音乐方面的成就而名满天下，这反映了唐代“专业”和“业余”的音声人的水平难分高下的现实，也说明唐代的声乐艺术所达到的高度成就在历史上确属罕见。

唐代的器乐艺术也素以丰富多彩著称，这是一个高手云集的时代。唐代汇集了汉族固有的传统乐器和西域传入的外来乐器多达四、五十种，尤以琵琶、箏、五弦、羯鼓、篳篥、胡笳、琴、箏、笛、笙等流传广泛，涌现出一大批技艺高超的器乐演奏家。

琵琶是唐代最时髦的乐器，琵琶名手也灿若繁星。仅见于记载的知名琵琶演奏家，就有曹妙达、贺怀智、雷海青、段善本、李管儿、康昆仑、王芬、曹保、曹善才、曹纲、裴兴奴、廉郊、郑中丞、米和、刘禅奴、李士良、申旋、穆善才、铁山、重莲、王内人、玉环、胜儿等一大批人，他们的演奏往往达到使人惊心动魄、出神入画的境界。诗人刘禹锡在听了世代以琵琶为业的曹纲弹奏《薄媚》大曲后，甚至发出“人生不合出京城”的感叹。白居易等众多诗人对琵琶音乐的出色描绘，至今依然令人如闻其声，如见其人。敦煌壁画飞天中的琵琶乐伎，传世的绘画名作，都为我们提供了唐代演奏曲项琵琶右手握拨，横抱怀中的生动形象。这种南北朝时传入的外来乐器在唐代的广泛传播，是唐朝吸收各民族优秀音乐文化的重要标志之一，而无数琵琶高手的精湛技艺，又是中华民族成熟的音乐智慧的显示。《乐府杂录》记载了段善本和康昆仑弹奏琵琶决胜负的脍炙人口的事迹：“贞元中有康昆仑，第一手。始遇长安大旱，诏移两市祈雨。及至天门街，市人广较胜负，及斗声乐。即街东有康昆仑琵琶最上，必谓街西无以敌也，遂请昆仑登

彩楼，弹一曲新翻羽调《录要》。其街西亦建一楼，东市大前之。及昆仑度曲，西市楼上出一女郎，抱乐器，先云，‘我亦弹此曲，兼移在枫香调中。’及下拨，声如雷，其妙入神。昆仑即惊骇，乃拜请为师。女郎遂更衣出见，乃僧也。盖西市豪族，厚赂庄严寺僧善本，以定东鄮之胜。翌日，德宗召入，令陈本艺，异常嘉奖，乃令教授昆仑……”这段资料说明唐代琵琶强手如林的生动局面。段善本一生经历玄宗、肃宗、代宗、德宗四朝，名震海内，桃李天下，是我国古代一位无与伦比的琵琶艺术大师。唐代许多著名的琵琶乐手，都有着各自的绝技。“开元中有贺怀智，其乐器以石为槽，鸛鸡筋作弦，用铁拨弹之。”裴兴奴擅长左手的拢煞技巧，曹纲则富于右手运拨的功力。时人云：“曹纲有右手，兴奴有左手”，以至于诗人白居易风趣地写下了“谁人截得曹纲手，插入重莲衣袖中”的诗句。段善本有数十名琵琶子弟，以李管儿最为出众。李管儿宁愿流落江湖，也不愿在宫廷供奉。他能弹奏数不清的琵琶曲目，“曲目无限知者鲜”，而且达到出神入化的艺术境界，被形容为“风雨萧条泣鬼神”，有着了不起的艺术成就。其他如李士良善于弹奏西域的音调旋律，“声似胡儿弹舌语，愁如塞月恨边云”，具有浓郁的塞外韵味。曹刚弹奏有丰富的音色层次和力度变化，“拨拨弦弦意不同，胡啼番语两玲珑”，善于演奏优美柔和富于异乡情调的乐曲。连姓名都没有留下的白居易诗中的浔阳江边的商人妇，弹奏琵琶也是那样富于深刻的表现力。总之，唐代是我国琵琶艺术的第一个高峰时期，它以外来乐器的面目出现，高手如星，名曲如云，众多乐手以无瑕可击的高超技艺和酣畅淋漓的感情表达将琵琶艺术推向一个前所未有的境界。唐代的琵琶演奏，始终是一个令人神往的音乐世

界。

箜篌也是唐代具有独特表现力的乐器，原由龟兹传入。人们形容它“冲融顿挫心使指，雄吼如风转如水”（刘禹锡：《和浙西李大夫霜夜听小童吹箜篌歌依本韵》），“下声乍坠石沉重，高声忽举云飘萧”，它的音色变化有着奇妙的艺术效果。“碎丝细竹徒纷纷，宫调一声雄出群”（白居易：《小童薛阳陶吹箜篌歌》），说明它在众多乐器中有着特殊的地位。唐代著名的箜篌手也是多不胜数的，有关隼、李袞、李龟年、张徽、黄日迁、刘楚材、安万善、薛阳陶、尉迟青、王麻奴、尚陆陆、史敬灼等一批人。其中王麻奴与尉迟青吹箜篌定优劣的故事也是饶有趣味而引人深思的。大历年间（766—779），幽州的王麻奴被公认为“河北第一手”，是一位善吹箜篌的人物。他自恃技艺超群，非常自负，以为海内无敌手。当听说有位尉迟将军吹箜篌“冠绝古今”时，极其恼怒，决心与之决一雌雄。王麻奴特意赶往京城，寄居在尉迟青家常乐坊附近，故意从早到晚卖弄地吹奏。尉迟青却好象根本没有听见一样。王麻奴终于沉不住气，亲自登门造访。他先用高般涉调吹了一支《勒部羯曲》，一曲终了，已是汗流浹背。尉迟青莞尔一笑说，何必用此调吹，白费气力呢。接着取出自己的银字管，在平般涉调中轻松自如地吹奏一遍，竟然同仙乐一般优美。王麻奴羞愧得无地自容，流着眼泪承认自己过于骄傲。他摔碎了箜篌，从此不再吹奏。这个事例说明唐代音声人名手辈出，天外有天（《乐府杂录》）。

唐代的器乐艺术灿烂辉煌，众多音声人的艺术造诣难以一一述说。如“李凭中国弹箜篌”的李凭，“李谟压笛傍官墙”的李谟，“赵叟抱五弦，宛转当胸抚”的赵叟，“李周弹箜听不足”



的李周，“新教邠娘羯鼓成”的邠娘，“紫清入下薛阳陶，宋曲新声门更高”的薛阳陶……，都是音声人中的佼佼者，他们以富于创造性的艺术才华，缔造了封建社会中一个无与伦比的音乐盛世。

唐代的音声人是一个集体名词，他们身上蕴藏着的音乐智慧和创造力是无穷无尽的，即使在千百年后的今天，“音声人”一词依然闪烁着夺目的光彩，鼓舞着人们去创造美好的音乐。

## 君看白发诵经者，半是宫中歌舞人

### ——唐代歌伎、乐工的悲惨命运

唐代朝廷拥有数以万计的歌伎乐工，散落在民间以歌舞为业的艺人更是不计其数。“十万人家火烛光，门门开处是红妆”。唐代盛行夜间举行宴会，贵族、官吏们邀请亲戚朋友在夜间聚在一起，点上很多蜡烛，照耀得像白天一样，歌伎舞女于席间表演歌舞以娱宾客<sup>①</sup>。歌伎乐工同样是音乐的传播者，他们对于唐代音乐文化的发展起着重要的作用。然而，他们的社会地位却是低微的，生活往往是不幸的。

唐代养伎风气非常盛行，供天子歌舞娱乐的称“官伎”，供官吏娱乐的称“官伎”，供军中娱乐的称“营伎”，一般贵族文人养在家中，供其私人娱乐的则称为“家伎”。贵族养伎，政府法令是明文允许并且提倡的。《旧唐书·职官志》载：“凡私家不得设钟磬。三品已上，得备女乐。五品，女乐不得过三人。”仅只在人数上按官阶等级予以限制。一些家伎，又兼作婢妾，专

<sup>①</sup> 《全唐诗中的乐舞资料》

供声色之娱，而乐工则兼当家僮。例如，著名诗人李白晚年流寓江南，家里也养着歌伎家僮，“小伎金陵歌楚声，家僮丹砂学凤鸣”（《出伎金陵呈王六》），歌伎名叫金陵子，善唱楚地歌曲，是李白六十一岁游金陵时相识的，而家僮名叫丹砂，善于吹笙。白居易的晚年也有两名女伎作伴，“樱桃樊素口，杨柳小蛮腰”（《杨柳枝词》），是说樊素善歌，小蛮善舞。“墙西明月水东亭，一曲霓裳按小伶”（《答苏庶子月夜闻家僮奏乐见赠》），他的家僮还能以管弦演奏《霓裳羽衣曲》。即便最穷的士大夫文人，如柳宗元，也至少有一名家伎。这些女伎往往是贵族文人宴饮交际场合中不可或缺的重要角色。她们以颜色媚人，以歌舞助兴，而她们的长相美丑、技艺高下，又往往成为衡量主人家是否体面的标志。因此，唐代士大夫贵族不惜花费大量金钱和精力来蓄养女伎，如白居易在《感故张仆射诸伎》一诗中所感叹的：“黄金不惜买峨眉，捡得如花三四枝。歌舞教成心力尽，一朝身去不相随。”唐代以画牛著称的韩滉亦有诗云：“万事伤心对管弦，一身含泪向春烟。黄金用尽教歌舞，留与他人乐少年”（《听乐怅然自述》），反映了贵族文人迷恋声色、醉生梦死的心理状态。但是，最为痛苦的却是这些歌舞伎人，他们表面上过着繁华欢乐的生活，实质上不过是统治阶级寻欢作乐、任意践踏的玩物。

唐代的宫廷乐工，无缘无故遭到毒打甚至被杀死的，不乏其例。玄宗时期著名乐工黄幡绰，曾与张野狐合演“参军戏”，深得玄宗宠信，但因有一次偶然外出送友而险遭鞭挞<sup>①</sup>。《唐语林》记载了善于吹笛的梨园弟子尤承恩，得罪了洛阳令崔隐甫，玄宗

唐·南卓《羯鼓录》

为了表白自己并非“重乐人而轻臣”，便“遂令曳出，至门外，立杖杀之”，将他活活打死。还有一个深受赏识的音声人唐崇，因为替人说情而触犯了唐玄宗，要将他“驰马践杀之”，后虽免遭一死，却也被“决杖，递出五百里外”，遭到毒打和流放。

《乐府杂录》载唐宣宗李忱（847—859年在位）爱吹芦管，自己创作了一首《新倾杯乐》，但有几拍节奏不均匀，让俳儿辛骨骠打拍，自然很难打中，唐宣宗显出怒容，用眼瞪着他，吓得辛骨骠一夜之间便死去了。《资治通鉴》记载了富于民族气节的梨园乐工雷海青，他精通琵琶的演奏，安禄山叛军攻入长安后，将文武朝臣、宫妃乐师迁至洛阳，在凝碧池上大摆筵席，用刀刃胁迫众乐师奏乐。这时雷海青将琵琶掷于地上，向西恸哭，因而被安禄山残忍地肢解示众。唐代许多著名乐工，他们将毕生心血付诸艺术，最终却逃脱不了厄运，因为在贵族老爷们的眼里，他们只不过是会说话的音乐奴隶而已。

至于女性歌伎，则更是上层统治者任意玩弄的对象，她们年轻美貌，技艺精湛之时，被人用金钱随意买卖，一般女乐都摆脱不了这样的命运。刘禹锡所作《泰娘歌》中的泰娘便是唐代歌舞伎人的典型代表。序曰：“泰娘本韦尚书家主讴者。初尚书为吴郡得之，命乐工诲之琵琶，使之歌且舞。无几何，尽得其术。居一、二岁，携之以归京师，京师多新声善工，于是又捐去故伎，以新声度曲，而泰娘名字往往见称于贵游之间。元和（806—820）初，尚书薨于东京。泰娘出居民间，久之为蕲州刺史张恣所得。其后恣坐事谪居武陵郡，恣卒，泰娘无所归。地荒且远，无有能知其容与艺者，故日抱乐器而哭。其声焦杀以悲……”。泰娘生于江淮，歌、乐、舞皆精妙，最后却流落他乡，过着痛苦的岁月。

有的贵族还将家伎象礼物一样送人，有一次诗人刘禹锡在宴会上作诗赞扬歌伎杜韦娘：“高髻云鬟宫样妆，春风一曲杜韦娘。司空见惯浑闲事，断尽苏州刺史肠”（《赠李司空伎》），李司空马上将杜韦娘赠与了他。有的甚至将家伎换取良马，张祜有诗题名即为《爱妾换马》，内有“一面天桃千里蹄，娇姿骏骨价应齐”，竟然将妓妾与牲畜等量齐观。许多歌舞伎人一旦年老色衰，便立即被抛弃，在社会上很难有立足之地。“愁脸无红衣满尘，万家门户不容身”（长孙佐辅《伤故人歌妓》），“君看白发诵经者，半是宫中歌舞人”（卢纶《过玉贞公主影殿》），这是唐代大量女乐伎人悲惨生活的写照。有的贵族后裔，因家道败落，也沦为女伎。如故苏台韦中丞爱姬所生之女，因举目无亲而委身乐部，流落在潭州当舞伎跳柘枝舞。殷尧藩在宴会上赠诗云：“姑苏太守青娥女，流落长沙舞柘枝。满座繡衣皆不识，可怜红脸泪双垂。”还有不少西域女性流落在桂林充当伎人，“自道风流不可攀，却堪蹙额更颓颜。眼睛深却湘江水，鼻孔高于华岳山”（陆岩梦《桂州筵上赠胡予女》）。《乐府杂录》载唐文宗时有位善弹琵琶的内人郑中丞，在宫中时善弹名琴“小忽雷”，有一次因触犯皇帝的旨意，竟命内官缢杀，抛入河中，幸而被人救起，此后只能在深夜时分方敢轻轻地弹奏心爱的琵琶，哀叹自己的不幸遭遇。张祜诗《孟才人叹》的序文中叙述了有的宫伎甚至用以给皇帝陪殉的残酷事实：“武宗皇帝疾笃，迁便殿，孟才人以歌笙获宠者，密侍其右。上目之曰：‘我当不讳，尔何为哉？’指笙囊泣曰：‘请以此就缢’……，乃歌一声《何满子》，气亟立殒。”孟才人以生命为代价控诉了封建制度的罪恶。

唐代广大的歌伎乐工，是社会精神财富的创造者，也是奠定

唐代音乐高度繁荣的基石。他们备受欺凌的社会地位和种种不幸遭遇，从本质上揭露了封建社会的腐朽和黑暗。这些事实足以证明，唐代音乐的极度盛行和贵族统治阶层的声色享受，是建立在歌伎乐工血泪斑斑的痛苦生活基础之上的。

## 幸存于世的唐代音乐专著

唐代专门性的音乐著述曾经有多少，已无从知道，但一般认为，如同举世瞩目的九、十部乐，坐、立部伎所享有的盛誉一样，唐代在音乐理论领域的成就也是很高的。唐代是我国封建社会文化艺术的黄金时代，“藏书之盛，莫盛于开元，其著录者，五万三千九百一十五卷，而唐之学者自为之书者，又二万八千四百六十九卷”，然而，社会动乱对于文化典籍的摧残，同样也是严重的。安禄山之乱，“尺简不藏”，黄巢起义，“存者盖鲜”<sup>①</sup>。在这种情况下，唐代音乐文献遭到的厄运也就可想而知了。但即便如此，到北宋年间欧阳修与宋祁编撰《新唐书》时，搜集到的唐代音乐专著仍有二十五部，一百一十一卷之多，它虽然只是唐朝二百九十年岁月中遗留下来的一小部分音乐著作，却依然反映出唐代音乐绚丽多彩的时代风貌。幸好，这些书名仍保留在《新唐书·艺文志》中。即便“顾名思义”吧，亦能一睹唐代理论性音乐著作的奇姿异彩，现抄录于下：

武后《乐书要录》十卷；赵耶利《琴瑟谱》九卷；张文收《新乐书》十二卷；刘夙《太乐令壁记》三卷；徐景安

<sup>①</sup> 清·钱熙祚《乐府杂录跋》

《历代乐议》三十卷；崔令钦《教坊记》一卷；吴兢《乐府古题要解》一卷；郝昶《乐府古今题解》三卷；段安节《乐府杂录》一卷；窦璵《正声乐调》一卷；玄宗《金风录》一卷；萧祐《无射商九调谱》一卷；赵惟嘏《琴书》三卷，陈拙《大唐正声新比琴谱十卷》；吕渭《广陵止息谱》一卷；李良辅《广陵止息谱》一卷；李约《东村引谱》一卷；齐嵩《琴雅略》一卷。王大力《琴声律图》一卷；陈康士《琴谱》十三卷，又《琴调》四卷；《琴谱》一卷；《离骚谱》一卷；赵耶利《琴手势谱》一卷；南卓《羯鼓录》一卷。

上述宋朝所见之唐代乐书，尽管是劫后余烬的残留，仍然是很可观的。可惜随着时光的流逝，其中多数又是名存实亡了，幸存于今的只有《教坊记》、《乐府杂录》等极少的几部书。显然从中已无法反映出唐代音乐专著的全部面貌，但对于认识唐代音乐的若干侧面是大有裨益的。现对目前能见到的几部唐代音乐专著略作介绍。

《乐书要录》，武则天敕撰，原为十卷。日本留学生吉备真备于唐开元四年（716）随第九次遣唐使团来中国，开元二十三年（735）归国时携带了大批文化典籍，其中即有《乐书要录》。这本书在中国已经失传，在日本也只保存下来五、六、七三卷，所以弥足珍视。这本书的传世也是中日两国古代进行友好文化交往的历史见证。

《乐书要录》是一部乐律理论专著，宋代王应麟所辑《玉海》即指出：“武后《乐书要录》则乐律之书也。”书约成于久视元年（700），武后时年七十七岁，是召集元万顷等著作郎编撰而成的。文辞浅显简约，类似后世之通俗读物。卷五论乐律，

有“七声相生法”、“论二变义”等十一个小题；卷六包括《律吕》、《乾坤唱和义》、《谨权量》、《审飞候》四个小题；卷七论及宫调，有“律吕旋宫法”、“识声律法”、“论一律有七声义”三题，并绘有“十二律相生图”等，对于认识唐代的乐律宫调理论有一定的参考价值。

《乐书要录》的相当篇幅是辑录《五经通义》、《三礼义宗》、苏夔《乐志》等十五、六种前人著作而成的，它在一定程度上起到了保存古代史料的作用。同时，作者的观点十分明朗，如文中摘引蔡邕《月令章句》的一段话：“古之为钟律者，以耳齐其声。……以度量者可以文载口传，与众共知，然不如耳决之明也。”并对此段话评曰：“此诚知音之至言，人妙之通论也”，说明作者是比较注重实践而摆脱了迂腐之见的。书中还驳斥了二变音起自武王克商的儒者谬说，指出“斯乃拘文守见之谈，非知音达乐之说”，认为“夫七声者，兆于冥昧，出于自然，理乃天生，非由人造。”“变声之充赞五音，亦犹晕色之挥五彩。”文中明确的观点，锋利的言辞，多处体现了武则天时代的革新精神，很有研究价值。

《教坊记》，崔令钦著。本书记述了教坊的起源、制度及佚闻。作者生平不详，开元年间曾任左金吾仓曹参军。作者本人未曾在教坊中做过事情，如书序所说，只是由于“仓曹武官十二、三是坊中人，每请录俸，每加访问，尽为予说之。”因而有机会搜集到不少有关教坊的秘闻轶事。天宝之乱后，作者寓居江南，因追忆旧时所闻，遂作《教坊记》一卷。书中已称唐明皇为玄宗，据此推测，书约成于宝应元年（762）明皇死去之后。

《教坊记》虽属于间接性资料，记述也较零碎，但仍比较有

实而生动地反映了教坊生活的若干侧面。本书的不同版本，文字颇有出入。一般分为二十八个条目，长短不一。短的如第十八条，“春莺啭——高宗晓声律，晨坐闻莺声，命乐人白明达写之，遂有此曲。”长者如第十三条，记录了《献天花》、《和风柳》等324个教坊曲名。书中保存了许多有关教坊的具体资料，如长安左、右教坊“右多善歌，左多工舞”的分工，教坊中内人、官人、搥弹家的不同地位和待遇等等。对教坊乐工的技艺专长，也有许多生动的描述，如吕元真善打鼓，“头上置水碗，击鼓而水不倾动”，庞三娘善化妆，“有年，面多皱，帖以轻纱，以云母和粉蜜涂之，遂若少容。”坊中呼之为“卖假脸贼。”其他，如对歌舞戏《大面》、《踏谣娘》的起源及其内容，都有扼要的记述。总之，《教坊记》一书对于唐代音乐、舞蹈、戏曲、杂技等，都提供了比较珍贵的资料。

《羯鼓录》，南卓著。这是一部关于羯鼓的专门性著录，记载了羯鼓的由来、羯鼓名手以及有关轶事。南卓曾任洛阳令、婺州刺史等职，与诗人刘禹锡、白居易等常有交往，会昌元年（841）曾多次同宴游，席间谈及羯鼓一事，即受到刘、白的鼓励，认为“宜为文纪，不可令埋没也。”大中二年（848）著成全书，大中四年又增补两则材料约三百余字，附于书末。

南卓本人即为羯鼓名手，因而书中记叙羯鼓较为周全详细。全书不分章节，首先叙述了羯鼓的由来，“羯鼓出外夷，以戎羯之鼓，故曰羯鼓。”对于羯鼓的音色、性能、乐部、制作等都有较详的记载，形容它“击用两杖，其声焦杀鸣烈，尤宜促曲急破，作战杖连碎之声。又宜高楼晚景，明月清风，破空透远，特异众乐。”充分描绘了它独具一格的音乐个性。



其次，书中以较大篇幅记录了唐代羯鼓名手的艺术经历及有关轶事，如唐玄宗，花奴（汝南王李璿）、宋璟、宋沈、李琬、杜鸿渐、黄幡绰等，文笔细腻而生动。如写玄宗酷爱羯鼓、厌恶弹琴的事例：“上性俊迈，酷不好琴。曾听弹琴，正弄未及毕，叱琴者出曰：‘待诏出去！’”谓内官曰：“速召花奴，将羯鼓来，为我解秽！””记述了唐玄宗对器乐爱好的不同倾向。其他如花奴击鼓的高超技艺，李琬续曲的聪明才智等等，都写得有声有色。

《羯鼓录》末尾有128首羯鼓曲名，分太簇宫、太簇商、太簇角、诸佛曲调和食曲五类，或为汉文曲名，或为梵文音译曲名，也是一部研究唐代音乐的重要资料。

《乐府杂录》，段安节著。作者乃唐初名将段志玄的后裔，临淄人。《新唐书》有其略传：“安节，乾宁中为国子司业，善乐律，能度曲。”乾宁（894—898）是唐昭宗的年号，已近唐朝的末世。段安节在书序中写道：“洎从离乱，礼寺隳颓，篋箴既移，警鼓莫辨。梨园弟子，半已奔亡；乐府歌章，咸皆丧坠。安节以幼少即好音律，故得粗晓宫商，亦以闻见数多，稍能记忆，尝见《教坊记》，亦未周详，以耳目所接，编成《乐府杂录》一卷。”说明了写作的宗旨。这部对唐代音乐追忆性的见闻录，保留了许多珍贵的史实。

本书题名《乐府杂录》，意即广泛涉及音乐、歌舞、杂技诸方面，但仍以音乐为主体。全书共四十个条目，并有一定的分类设想。首列关于乐部九条，如“雅乐部”、“云韶乐”、“清乐部”等，与唐初的九、十部乐已大相径庭，反映了唐末乐部的变化。其次有关歌、舞、俳優三条，分别记述了唐代著名歌手永新、张红红等人的事迹，唐代舞蹈的分类和参军戏的起因等内容。再次关

于乐器有十四条，对琵琶、箏、箜篌、笙、笛、簧、五弦、方响、击瓠、琴、阮咸、羯鼓、鼓、拍板各种乐器的起源、演奏名手及有关轶事，均有记述，尤以琵琶为最详，如“以石为槽，鵾鸡筋作弦，用铁拨弹之”的记述，天门街较胜负的康昆仑和段善本，善运拨的曹纲，长于抚琴的裴兴奴，忤旨被投入河中的郑中丞等唐代琵琶名手的生涯事迹，都在书中留下了简要的记录，恰如一部初具规模的唐代琵琶史。后人据此条款加以增减，演变而成《琵琶录》。其后关于乐曲的有十三条，多较简略，大抵为乐曲源流的考证，如“杨柳枝”条：“白傅闲居洛邑时作。后人教坊。”记录了白居易作曲的事实。另有傀儡子一条，是关于木偶戏起源的传说。最后则是唐代燕乐所用的二十八宫调图录——《别乐识五音轮二十八调图》，可惜图已失传，仅留下了文字说明。总之，

《乐府杂录》保存了比较丰富的唐代音乐史实，成为研究唐代音乐的重要参考资料。

除上述四种唐代音乐专著外，在现存的唐代典志体史书和类书中也保存有不少音乐史料，前者如杜佑撰著的《通典》，后者如欧阳询等辑的《艺文类聚》和徐坚等辑的《初学记》。《通典》成书于唐贞元二十七年（801），是一部专门论述历代典章制度的通史。共二百卷。分八个门类。《乐典》有七卷，计“历代沿革”二卷，“十二律”一卷，“权量”一卷，“歌舞”一卷，“清乐”一卷，“郊庙宫悬备舞议”一卷，内容较为系统，涉及历代音乐制度、律学、乐学、乐器学、歌舞、民间音乐、宫廷音乐、外国音乐、乐舞姿议等方面，保存了大量珍贵的资料。《艺文类聚》成书于唐武德七年（624），《初学记》约成书于唐开元十三年（725），这两本书都是辑录了各类资料的工具书。前者

共一百卷。其中卷四十一为《论乐》，卷四十二为《乐府》，卷四十三为《舞》和《歌》，卷四十四为各种乐器。后者共三十卷，其中十五、十六两卷记述了历代雅乐、杂乐、国乐、舞蹈、乐器等。两者均以搜辑前代有关音乐的诗赋文章为主，史书别具一格，其中所征引的古籍，许多已早亡失，因此，所保存的片断史料，也显得十分可贵。此外，吴兢撰《贞观政要·论礼乐》，白居易辑《白氏六帖事类集》卷十八“乐”，段成式撰《酉阳杂俎》等书中均有涉及音乐的文字。从以上的简略介绍，也可见唐代的知识界在文化艺术领域的研究和著述空气是比较活跃的。我们今天能对唐代音乐有稍多一点的认识，也实在应该感谢唐代知识界人士的赠与。

## 从浊至清，迭更其声

### ——唐燕乐二十八调

八十四调理论是隋代音乐家万宝常、郑译最早提出的。十二律旋相为宫和七声旋相为调，在理论上可得八十四宫调。但在实际运用上，唐代宫廷雅乐是“以十二律各颺其月，旋相为宫”，即为十二律配置十二套音高不同的乐器，每月改用一个新的宫，只不过是一宫七调而已。在民间俗乐中，也不可能用全十二宫。元稹诗《琵琶歌》云：“琵琶宫调八十一，旋宫三调弹不出”，说明八十四调在琵琶弹奏中受限制的情况。而且变宫、变徵两种调式，在实际音乐中也很少用到。诚如叶朗先生所说：

“事实上，在整个唐朝期间，从来没有用全八十四调的时候。”

唐代燕乐常用的有二十八个宫调，这些调名，据《新唐书·

《礼乐志》载：“凡所谓俗乐者，二十有八调：正宫、高宫、中吕宫、道调宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫，为七宫；越调、大食调、高大食调、双调、小食调、歇指调、林钟商，为七商；大食角、高大食角、双角、小食角、歇指角、林钟角、越角，为七角；中吕调、正平调、高平调、仙吕调、黄钟羽、般涉调、高般涉调，为七羽。皆从浊至清，迭更其声；下则益浊，上则益清。”这二十八调的名称，一部分是古代传统的乐调名称，如黄钟宫、林钟商等，一部分来自不同民族或不同地区，如大食调、般涉调当系阿拉伯、龟兹调名，越调可能来自南方，道调则根据道曲而来<sup>①</sup>。如陈旸《乐书》云：“凡此俗乐异名，实胡部所呼也。”所以，唐燕乐二十八调理论的来源，与万宝常、郑译在归纳苏祗婆传入的龟兹宫调基础上建立起来的八十四调理论体系有着非常密切的联系。

但是，历代对于唐燕乐二十八调的解释是不统一的。由于各代乐律音高标准不一，又存在着两种不同的调名命名体系，因而产生了对二十八调在调性、调式认识上的混乱。宋代在解释二十八调时，都肯定七宫为宫，宫、商、角、羽为调。姜白石歌曲中所用的七均各四调的系统，明白无误地属于这一体系。也就是有七个不同的调，每个调各有宫、商、角、羽四种调式。即由“七宫”、“七商”、“七角”、“七羽”组成二十八个宫调。按照这一解释，唐燕乐二十八调可列表如下<sup>②</sup>：

---

① 夏野《中国古代音阶、调式的发展和演变》（《音乐学丛刊》1931年第1期）

② 杨荫浏《中国古代音乐史稿》（上册）

音	$\sharp f^1$	$g^1$	$\sharp g^1$	$a^1$	$d^1$	$c^2$	$\sharp c^2$	$d^2$	$\sharp d^2$	$c^2$	$\text{I}^2$
唐俗乐律	倍南吕	倍无射	倍应钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则
唐雅乐律	黄钟	大吕	太簇	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
七 宫	黄钟宫		正 宫	高 宫	中吕宫		道调宫		南吕宫	仙吕宫	
七 商	越 调		大食调	高大食调	双 调		小食调		歇指调	林钟商	
七 羽	黄钟羽		般涉调	高般涉调	中吕调		正平调		商平调	仙吕调	
七 角	越 角		大食角	高大食角	双 角		小食角		歇指角	林钟角	

但是，燕乐二十八调随着时代的不同而发生着变化，宋代对二十八调的解释是否与唐燕乐二十八调的宫调系统相符合，这是值得怀疑的。杨荫浏先生在《中国古代理音乐史稿》中提出的隋唐燕乐是否四宫的问题，是在中国古代音乐史上具有重大意义的课题。

杨荫浏先生认为，唐代琵琶、义管笙等乐器在制作上存在着强调四宫的现象；用音的数目也未用全十二宫，而仅仅停留在七宫上；保留至今的一些古老乐种，如西安鼓乐、福建南音、智化寺管乐等都只用四个调，即古代所谓四宫。从这些强调四宫传统等因素推断，提出“唐代的‘宫、商、角、羽’四调，会不会是四个不同的宫，而宋人所谓七宫，会不会倒是宫声音阶中的七个调呢？换言之，唐燕乐二十八调，会不会是四宫、每宫七调组成。”也就是说，唐燕乐二十八调会不会是由四个调，每个调由七种调式组成？

唐燕乐二十八调究竟是“四宫”系统，还是“七宫”系统，不仅涉及到古谱的翻译问题，而且还有涉及古曲断代问题的意义。黄翔鹏先生在《唐燕乐四宫问题的实践意义》一文中举《魏氏乐谱》中的《思归乐》为例，它标作“小石调”，作为明末的乐谱，应属宋以后的“七宫”系统，为古音阶商调式，但它的实际效果却是“四宫”系统的古音阶角调式：





《思归乐》原谱用凡字煞，是移调记写的例子。它显然是四宫系统的“小石调”，如果勉强按照“七宫”系统的“小石调”来译谱，加用两个升号作调号，势必造成极大的歪曲。所以，从体现出唐乐“四宫”系统的小石调分析，存在着可把《思归乐》看作唐代遗存音乐的可能性①。

唐燕乐二十八调存在着许多复杂的情况，同一调名有的有几个不同的名称，如“正宫”又名“太簇宫”、“沙陁调”。“道调宫”又名“林钟宫”、“道调”。“小食调”又名“林钟商”、“小石调”等等，乃是同调异名的现象。在音阶体系上也不一致，如单按古音阶体系说，应该是宫、商、羽、变宫四调。实际上，其中宫、羽两调是指古音阶系统的宫、羽两种调式，商、角两调则指清乐音阶系统的徵、角两种调式或者燕乐音阶的宫、羽两种调式等等。正如杨荫浏先生所说：“目前我们对《燕乐》二十八调还只是在怀疑的阶段，还不容易作出明确的结论；而进一步的理解，尚有待于我们继续努力。”

① 黄翔鹏《唐燕乐四宫问题的实践意义》（《中央音乐学院学报》1982年第2期）

## 中日音乐文化交流的历史见证

中国和日本是一衣带水的邻邦。两国之间的音乐文化交流可以追溯到相当遥远的年代。1966年，在日本下关市凌罗木乡台地的竖穴中发现我国春秋时期的一个六音孔陶埙，这说明早在两千五百年前左右，两国人民之间已可能存在着文化上的交往。我国二十四史的《魏书》对两国文化交流有了明确的记载。日本的音乐（倭国伎）也在南北朝时期传入我国。隋唐时期，则是中日文化交流史上的黄金时代，至今在日本古都奈良东大寺的正仓院中还保存着不少中国传去的艺术珍品，被当作日本的“国宝”世代相传。

日本古都奈良，是仿效唐代长安的格局而修建的都市，正仓院是日本奈良时代的一座皇家文物仓库，建于天平年间（724—781），座落在奈良东大寺大佛殿的西北部，分北、中、南三部分，即所谓“三仓”，以珍藏稀世文物而著称于世。其中即有我国唐代乐器金银平脱琴、嵌螺钿紫檀五弦琵琶、曲项琵琶、阮咸、箜篌等在国内早已失传的古乐器<sup>①</sup>。琵琶的拨面上绘有骑象鼓乐图，阮咸的拨面上绘有松下围棋图，还附有弹奏阮咸图、骑猎酒宴图等<sup>②</sup>。这些凝结着中日古代艺术家智慧和深厚情谊的精美绝伦的实物，是两国人民之间源远流长的友好交往的历史见证。

隋唐三百年间，中日两国朝廷频繁地互派使节。据统计，日本曾先后派出十九批遣隋使团、遣唐使团来我国。这些使团担负

① 《日本正仓院藏品》（《光明日报》1978年10月18日）

② 常任侠《中日文化艺术的交流》（《东方艺术丛谈》第290页）



着文化交流的使命，人数少则一、二百人，多至五、六百人，除正、副使者、留学生、学问僧之外，还包括音乐长、音乐生、医师、画师、阴阳师等，他们对于促进两国文化的交流和交流，起到了桥梁和媒介的作用。在这些使团人员中，有几位对中日音乐文化交流作出过杰出贡献的人物是永远值得我们缅怀的<sup>①</sup>。

日本留学生吉备真备二十二岁时（716年）入唐，在中国留学十八年，归国时带回铜律管一部，铁如方响写律管声十二条，《乐书要录》十卷，使得中国的音乐理论开始在日本传播。据《大日本史》卷三四七《礼乐》十四载：“本朝所传乐制，五音六律，音浊轻重之法，……盖其始受之于隋唐，以为歌调。而后世歌调亡佚，独存奏调。乐家相承，至今不失其传。故其说尚有可考者，凡乐家所传五调：一曰壹越调，二曰平调，三曰双调，四曰黄钟调，五曰般涉调”，它们相当于我国的宫、商、角、徵、羽五调。唐天宝九年（750），吉备真备作为第十一次遣唐副使再次来到我国，回国后极力主张效法唐制，很受朝廷器重，被提升为右大臣。他与阿倍仲麻吕同是唐朝最有名望的日本留学生。阿倍仲麻吕改中国姓名为晁衡，又作朝衡，也是开元四年（716）与吉备真备一起来中国的留学生，学成后留在唐朝廷作官，历任玄宗、肃宗、代宗三朝，先后任左补阙、左散骑常侍、秘书监、镇南都护等职，与著名诗人王维、李白都有很深的友谊，并有诗篇唱和。大历五年（770）卒于长安。

藤原贞敏（806—867）于唐大和九年（835）作为遣唐使准判官入唐，曾以砂金二百两拜长安刘二郎为师，学习琵琶达四年之久。在扬州又向八十五岁的琵琶博士廉承武（又叫廉十郎）学

<sup>①</sup> 郎樱《中日音乐文化交流史话》（《人民音乐》1979年第2期）

习琵琶二十三天。他娶了刘二郎之女为妻，刘二郎之女善于鼓琴弹箏。归国时刘二郎又赠他名叫“玄象”、“青山”的琵琶两面及乐谱数十卷，其中《琵琶诸调子品》一卷经藤原贞敏转抄后复加自跋，一直存留至今<sup>①</sup>。藤原贞敏于唐开成四年（839）回国，返国后在日本朝廷担任叫作“雅乐助”的乐官。

唐德宗贞元二十一年（805），日本学问僧最澄、义空等回国时也带去了多种唐代乐器，还有一位名叫永忠的僧侣，归国时带回了律吕旋宫图两卷和律管十二只。

当时也有不少中国音乐家东渡日本，传播中国的音乐文化。如中唐时期的著名音乐家皇甫东朝和他的女儿皇甫升女于天平二年（766）在日本演奏“唐乐”，后来由于风浪所阻，难以回国，父女就在日本定居下来，皇甫东朝还被日本朝廷任命为雅乐员外助。

中国唐代燕乐大量流传到日本，成为日本雅乐的重要组成部分。日本雅乐的概念与中国雅乐不尽相同，它是由日本和乐、三韩乐和唐乐三个部分组成。唐乐在日本雅乐中地位很高，被视作“左方乐”。唐代燕乐曲目流传到日本的多达百首以上，如《皇帝破阵乐》、《万岁乐》、《甘州乐》、《五常乐》、《轮台》、《青海波》、《秦王破阵乐》、《贺王恩》、《太平常》、《打毡乐》、《春莺啭》、《倾杯乐》、《越天乐》、《团乱旋》、《胡饮酒》、《剑器》等<sup>②</sup>，在天皇登基、宫廷仪式、宴飨、佛教祭典及民间喜庆节日等场合都经常演奏“唐乐”。据日本学者林谦三在《隋唐燕乐调研究》一书中统计，尚有《平调越天乐》、《六食调太平乐》、《秦王破阵乐》、《夜半乐》、《还城乐》、《兰陵王》等二

① 何昌林《唐代遗留下来哪些曲谱？》（《音乐爱好者》1983年第3期）

② 邵樱《日本的雅乐与隋唐燕乐》（《文艺研究》1981年第1期）

十多首隋唐燕乐曲谱一直保存至今。

日本具有重视古乐的优良传统，如“散乐户”由朝廷指定，世代相传，受到国家的保护与奖励。世袭的雅乐师不仅可免去苛捐杂税，还能得到米、盐、土地、房屋等赐物，有的领取禄米多至一千石，其他根据技艺的高低领取不同数量的俸禄。综上所述，可知日本的雅乐与中国的唐乐存在着一定的血缘关系，尽管经过千年的流传，这些曲目已经很难说清楚在多大程度上保存着唐代乐舞的原貌，但对于我们今天研究唐代音乐，依然具有重要的参考价值。

我国唐代音乐的高度繁荣与发展，是建立在各个国家、各个民族之间广泛地进行文化交流的基础上的。中、日两国之间一千多年前在音乐文化上的密切交往，将成为中日两国人民世代友好下去的历史推动力。

## 一千多年前的宫廷乐舞

### ——五代王建墓乐舞伎石刻

在四川成都老西门外三洞桥附近，有一座五代前蜀皇帝王建的陵墓，称永陵，当地群众称之为抚琴台。封土高15米，直径80余米，墓室全长23.4米，分前、中、后三室。中室的棺床上，东、西、南三面有一组二十四人的乐舞伎石刻浮雕，形神兼备，栩栩如生，较为完整地保存了一千多年前宫廷乐舞的场面。1942年发掘后曾引起极大轰动。

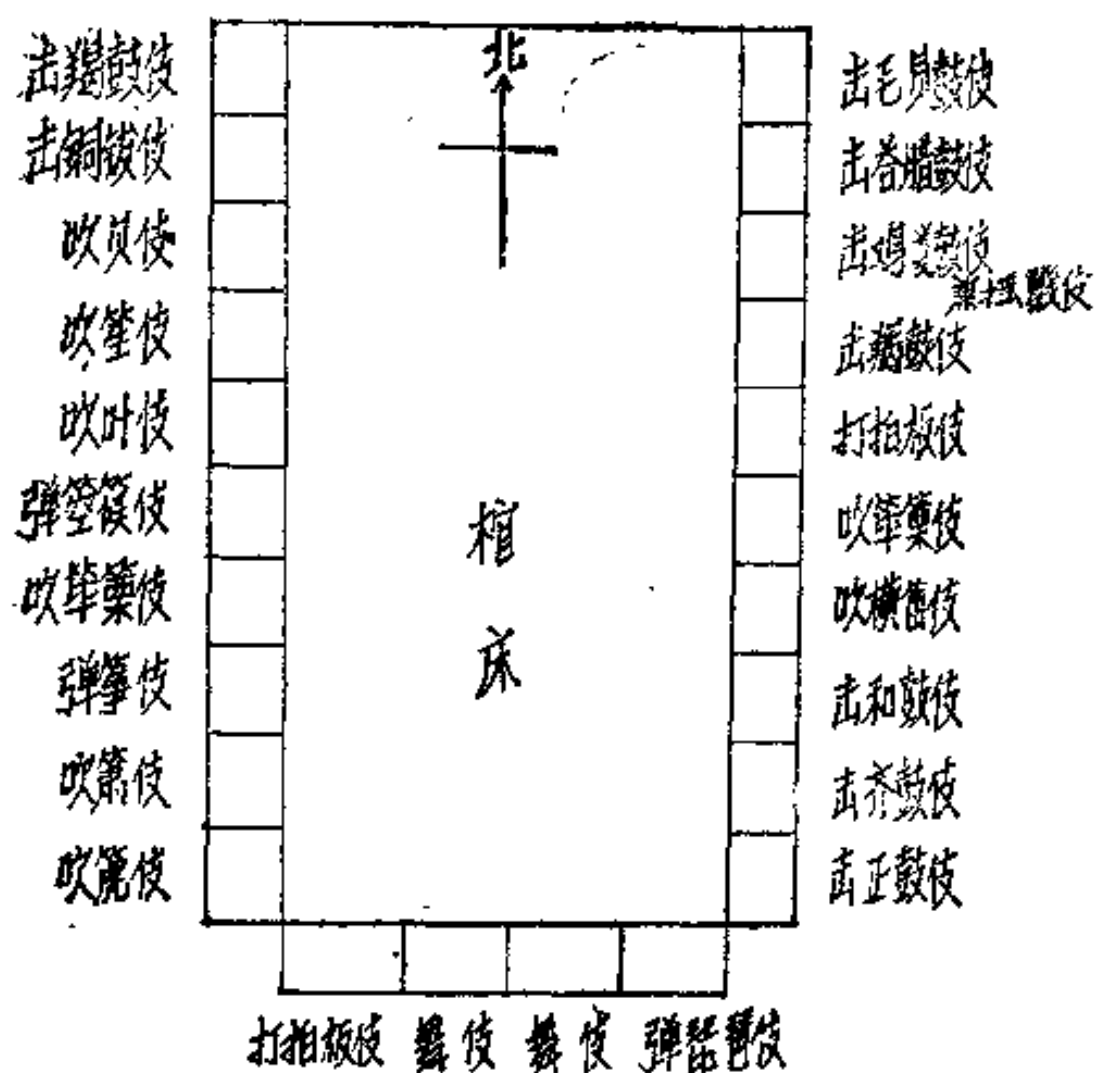
王建（847—918），许州舞阳（今河南南阳）人，唐昭宗时被封为蜀王，公元907年唐亡，王建称帝于成都，国号蜀，史称

前蜀。蜀主王建与以写《宫词》百首而著称又精通音乐的唐代诗人王建（约766—约830），既同名同姓，又是河南同乡，但蜀主王建却是个目不识丁的人。蜀主王建在唐末天下大乱之际，乘机占据四川和陕西、甘肃南部等地，共有四十六州，多为富庶之地，唐末名家世族又多避乱在蜀，带去了中原地区高度发达的音乐文化，史称蜀国“典章文物有唐之遗风”，即由于此。王建晚年尤爱好声色之娱，公元918年病歿，葬于成都。因此，王建墓中棺床上的乐舞伎石刻，实际上是唐代宫廷燕乐的一个投影。

王建墓中的二十四个乐舞伎，分列三组。南面刻舞伎二人，弹琵琶伎、打拍板伎各一人。东面刻击正鼓伎、击齐鼓伎、击和鼓伎、吹横笛伎、吹笙篴伎、打拍板伎、击羯鼓伎、击鸡娄鼓兼摇鼗伎、击答腊鼓伎、击毛员鼓伎各一人，共十人。西面刻吹篳篥伎、吹排箫伎、弹箏伎、吹笙篴伎、弹箏篴伎、吹叶伎、吹笙伎、吹贝伎、击铜钹伎、击羯鼓伎各一人，共十人<sup>①</sup>。这是一幅唐代宫廷乐队的写照。其位置示意图如下：

---

① 胡均《王建墓乐舞伎浮雕石刻评介》（《民族民间音乐》1985年第6期）



在二十四人的乐舞伎浮雕石刻中，居于显著位置的是刻于棺床南面的四伎。据有关专家考证，处于中心位置的一对舞伎所表演的有可能是唐代最负盛名的“霓裳羽衣舞”<sup>①</sup>。这个舞在唐代的表演，有独舞、对舞、群舞等多种形式。白居易诗《霓裳羽衣舞歌》中最末两句“李娟张态君莫嫌，亦拟随宜且教取。”就是写他在唐敬宗宝历元年（825）任苏州刺史时观苏州名妓李娟、张态跳霓裳舞的记录。而且当时元稹曾抄录了写满四张信笺的“霓裳羽衣”曲谱寄给白居易，“唯寄长歌与我来，题作霓裳羽衣谱。四幅花笺碧间红，霓裳实录在其中”（白居易《霓裳羽衣舞歌》）。

① 秦方瀚《一千多年前的乐队》（《人民画报》1987年第8期）

蜀主王建的生活年代晚于此时几十年的时间，这一著名的歌舞大曲流传在四川成都前蜀王朝的宫廷中，是完全可能的。

王建墓石刻是一支由二十二人组成的宫廷乐队，包括三件弹拨乐器，八件吹奏乐器和十二件打击乐器，乃是唐代最为流行的龟兹音乐编制，与文献记载中龟兹乐部所用的乐器种类基本相符，同时，其中的拍板、箏策、羯鼓都是双套编制。

拍板，简称板，由若干块长方形响木用绳或皮条在一头连结而成。唐代拍板有大拍板（九块木板）和小拍板（六块木板）两种，演奏时双手合击板块发声，常由歌者亲自掌握，以控制节奏。“空为歌偏苦，仍愁和即难。既能亲掌握，愿得接同欢”

（朱湾《咏拍板》）。因此，棺床南面左侧的首席应是歌者。唐代拍板是否有谱尚不清楚，《乐府杂录》载：“拍板本无谱，明皇遣黄幡绰造谱，乃于纸上画两耳以进。上问其故，对‘但有耳道，则无失节奏也。’”在乐队中，拍板常常起到指挥的作用。

琵琶，即曲项琵琶的通称，是唐代最为流行的外来乐器。曲项，四弦四柱，演奏时横置胸前用拨子弹奏。白居易《琵琶行》云：“曲终收拨当心画，四弦一声如裂帛。”“沉吟放拨插弦中”，都是对琵琶用拨的描绘。唐代琵琶面板的中、下部位常有皮制或彩绘的狭长形装饰物，叫做“捍拨”，用以挡住琴弦或拨子对面板的碰击，“以捍护其拨也”<sup>①</sup>。曲项琵琶引入我国的明确记载，一般认为在东晋十六国或南北朝时期。《隋书·音乐志》载：“天竺者，起自张重华据有凉州，重四译来贡男伎，‘天竺’即其乐焉。……乐器有凤首箏篥、琵琶、五弦、笛、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜钹、贝等九种。”张重华据凉州，时在346—353年。《梁

<sup>①</sup> 载声《“捍拨”并非琵琶拨子》（《中国音乐》1986年第2期）

书·简文帝本纪》载：“梁大宝二年（551），侯景将害梁简文帝，使人赍酒肴、曲项琵琶，与帝饮。”可知，早在公元四世纪曲项琵琶即从印度传入我国，六世纪时已盛行于南、北宫廷。唐代宫廷燕乐中，琵琶是主奏乐器之一，它在墓葬石刻中位于南面四伎之右侧，在乐队演奏中具有突出的位置。

箏，史称秦箏。战国时期最早流行于秦地，李斯《谏逐客书》中有“夫击瓮叩缶、弹箏搏髀，而歌呼呜呜快耳目者，真秦之声也”的记述。东汉刘熙《释名》曰：“箏，施弦高急，箏箏然也”，是以其音色效果而命名的。唐代箏一般为十三弦，岑参《秦箏歌送外甥萧正归京》诗中有“五色缠弦十三柱”之句，它是我国重要的传统弹拨乐器。箏的表现力相当丰富，“凄凄切切断肠声，指滑音柔万种情”（殷尧藩《闻箏歌》）。石刻中的弹箏伎双膝盘坐，两目微闭，指摇轻按，侧耳审听，完全陶醉在自己的音乐演奏之中，形象十分传神，也是古代石雕艺术中的珍品。

箜篌有卧箜篌、竖箜篌、凤首箜篌三种形制，石刻中乐伎所弹的是竖箜篌。《通典》载：“竖箜篌，胡乐也，汉灵帝好之，体曲而长，二十二弦，竖抱于怀中，用两手齐奏，俗谓之擘箜篌。”这种乐器汉代即由西域传入，唐代已非常流行。“急弹好，迟亦好；宜远听，宜近听；左手低，右手举，易调移音天赐与”（顾况《李供奉弹箜篌歌》）。在众多的外来乐器中，它有着独特的技巧和色彩，尤其盛行于上层贵族社会，“驰凤阙，拜鸾殿，天子一日一回见。王侯将相立马迎，巧声一日一回变。”石刻中的弹箜篌伎，也是它在宫廷音乐中具有较高地位的反映。

箏篥，又写作箏篥、必栗或悲篥，“本龟兹国乐也，亦曰悲栗，有类于笛”（《乐府杂录》）。唐诗中也有“南山截竹为箏

策，此乐本自龟兹出”（李颀《听安万善吹觱篥歌》）的记述。唐代篳篥为九孔，削芦苇作哨吹奏。在诸部伎乐中使用较广泛。

横笛是唐代重要的吹奏乐器，无论宫廷民间都较流行，在乐队中也常常处于领奏地位。

篪是古代传统吹奏乐器，春秋时期文献中即有记载，形制较笛为短，也用竹管制成，但吹孔与按指孔不在一个平面上。唐代诸乐部中只有“清商乐”用篪，王建墓石刻中的吹篪伎似是一个罕见的例外。

笙也是古老的传统乐器，在唐代诸乐部中应用较广。唐代吹笙时要在火上炙烤，崔颢《卢女曲》云：“佛匣先临镜，调笙更炙簧”，所以又叫“暖笙”。

箫，古代的箫是排箫，由一系列长短相等或长短不等的竹管编排而成。一般为十六管。长短不一的竹管则参差如凤翼，又叫“凤管”。“喃喃解语凤凰儿，曾听梨园竹里吹”（施肩吾《赠郑伦吹凤管》）。排箫在古代也叫“籁”，罗马尼亚称排箫为“纳伊”（niau），可能是“籁”的音译，说明西方的排箫可能是由中国传去的<sup>①</sup>。

贝，即海螺。在隋唐多部伎中，“清商”、“高丽”、“天竺”、“龟兹”诸乐部中使用。它常在佛事中吹奏，又叫法螺，是一种不易吹奏旋律的色彩乐器。

吹树叶，又叫吹杨叶，是一种民间吹奏技法，以两指将树叶按在下唇上吹而发声。“卷叶吹为玉笛声”，它能吹出笛子的音色效果。郎士元诗《闻吹杨叶者二首》称它“天生一艺更无伦，寥亮幽音妙入神”，有着特殊的表现力。宫廷乐部中未见记载，

<sup>①</sup> 《全唐诗中的乐舞资料》



但我国西南地区至今仍流传吹树叶的风俗，这与古代的民间风俗应有一定的联系。

石刻乐伎中使用的打击乐器数量最多，共有十个种类、十二件乐器，占整个宫廷乐队乐器总数的一半以上，在音乐演奏中应有着“震谷似雷惊”的排场和气势。

羯鼓，又名两杖鼓。其形制如《羯鼓录》云：“如漆桶，下以小牙床承之，击用两杖”，是由西域传入的乐器。李商隐《龙池》诗云：“龙池赐酒敞云屏，羯鼓声高众乐停。夜半宴归宫漏永，薛王沈醉寿王醒”，说明它是宫廷音乐中最重要的打击乐器。

毛员鼓，据唐代杜佑《通典》载：“似都昙鼓而稍大”，实际上是细腰鼓的一种。两头粗，中间较细，用手拍击发声。在“天竺”、“龟兹”乐部中使用。

和鼓，也是细腰鼓的一种，形状与毛员鼓相似，但较长，也以两手拍击发声。

答腊鼓，也是龟兹乐所独用的乐器。其形制据南朝释智匠《古今乐录》佚文载：“答腊鼓，制广于羯鼓而短，以指揩之，其声甚震，俗谓揩鼓。”演奏时用左手掌托住鼓身，用右手指摩擦或弹击鼓面发声，音色变化较丰富。

正鼓，也属细腰鼓一类，但它的演奏方法较为特殊，右手持杖敲击，左手用掌拍击，形制较毛员鼓为大。《通考》载：“右击以杖，左拍以手，后世谓之杖鼓拍鼓，亦谓之魏鼓。每奏大曲入破时，与羯鼓，大鼓同震作，其声和壮而有节也。”

齐鼓，一头大一头小。《古今乐录》载：“齐鼓如漆桶大，一头设齐于鼓面如麕脐，故曰齐鼓。”右手持杖敲击发声。

鸡娄鼓，其形状两头小、中间大。马端临《文献通考》云：

“鸡娄鼓，其形如瓮，腰有环，以绶带授之腋下。”演奏时常与鼗鼓并用，右手持杖击鸡娄鼓，左手摇鼗鼓。

鼗鼓，简作鼗，又称鞀，春秋时期已相当流行。郑玄《周礼》注云：“如鼓而小，持其柄摇之，旁耳还自击。”近似于民间的“货郎鼓”，乃是一种色彩性乐器。

铜钹，东晋十六国时由印度传入我国。铜制，两片相击发声，音色浑厚，在诸乐部中使用较为普遍。

王建墓中这组二十四个乐舞伎的浮雕石刻，在很大程度上描绘出唐代宫廷音乐的轮廓，同时也说明了五代十国时期唐乐在西南地区流传的盛况。一种社会文化现象一旦产生和形成，便不可能立即消失，唐代高度发展的宫廷燕乐，即使在“安史之乱”后，仍在一定范围内继续着。王建墓石刻则是从地下文物遗存的角度为我们提供了一个珍贵的例证。

# 下 编

## 近 古 音 乐

(宋、元、明、清时期)



## 万家竞奏新声

### ——曲子词的崛起

在隋唐燕乐中孕育而出的曲子词，至宋代盛极一时，成为当时传播极其广泛的抒情歌曲。“风暖繁弦脆管，万家竞奏新声”，它一跃而为富有新的时代特色的一种音乐形式。

曲子词，又称长短句。“曲子”就是曲调，“词”即歌词，合起来指一种新型的艺术歌曲。所以称作“曲子”，有人认为，“‘曲子’是和‘大曲’相对的命名。大曲因为遍数多，所以称为大曲；而曲子多数只有一遍或两遍独立成一首歌曲的，所以叫做曲子<sup>①</sup>”。这种说法不无一定道理。但这一特定名称的由来还包含着两层意思，一是它相对于历史上的齐言歌曲。人们一般将句法整齐的歌词称为齐言，长短不齐的歌词称为杂言，而曲子的歌词乃是长短句相杂，节奏活泼多样，比较接近口语，是一种新颖的格式，也是由于其音乐多来自“胡夷里巷”之曲的缘故。另一是一般歌曲乃按词作谱，先有歌词，其后产生音乐，而曲子词却相反，它是倚声填词，多数是先有曲调，然后创作歌词。因此，曲子词是音乐和文学高度相结合的艺术，可以说历史上许多不朽的词作名篇，是随着动人的旋律孕育而出的。这种新颖的歌曲形式，是隋唐时代音乐革新的产物，因为自北魏、北周以来，西域音乐大量传入中原，这些从中亚细亚、印度、缅甸、新疆一带传入的音乐和流行于汉族地区的民间曲调，为曲子词提供了取之不尽的音乐源泉。宋代王灼在《碧鸡漫志》中说：“盖隋以来，今

<sup>①</sup> 张世彬《中国音乐史论述稿》

之所谓曲子者渐兴，至唐稍盛。今则繁声淫奏，殆不可数。古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，其本一也。”大致概括了曲子词兴起和盛行的时代序列。

曲子词的音乐成分大致包括传统古曲、外来乐曲、民间曲调和自度新曲四个方面。曲子词中不同的曲调都有各自的名称，如《乌夜啼》、《菩萨蛮》、《杨柳枝》、《玉梅令》等等，称作词调、词谱或词牌。按某一词牌的曲调填上歌词，就可以演唱。据清代王奕清等所编《词谱》统计，不同的词牌有826个，后人陆续补辑，则共有1000个以上<sup>①</sup>。可见原先流传的词牌曲调还要丰富得多。同一词牌，可以有不同体的变化，如“减字”、“偷声”、“摊破”、“犯调”等等。按照杨荫浏先生的解释：“减字是减少歌句字数，在音乐上，是以多音配一字，将某些字的节拍拖长；偷声是增加歌句字数，在音乐上，是分割少数的音，用以配合多数的字，使每字的音，相应缩短；摊破是在歌句间插进歌句，在音乐上是增加新的乐句或扩展原有乐句。”“‘犯’的一般意义，就是把属于几个不同词牌的乐句联接起来，形成一个新的曲牌。另一种意义，是转调或转调式<sup>②</sup>”。因此，曲子词在音乐上有着千变万化的色彩，这也是它在几百年中盛行不衰的原因之一。

曲子词还有令、引、近、慢等不同的类别，标志着长短不一的音乐体裁。“令”是较为短小的曲调，唐宋文人常常在宴席间即兴写作和歌唱，如《调笑令》、《浪淘沙令》等；“引”和“近”一般比较长，节奏偏慢，原是“大曲”中歌唱开始的部分和入破

① 胡念贻 《词》（《中国大百科全书·中国文学》试写条目）

② 杨荫浏 《中国古代音乐史稿》

以前的曲调，如《祝英台引》、《诉衷情近》等；“慢”的曲调较长，盛行于北宋，如《声声慢》、《木兰花慢》等。其他如“序”、“歌头”、“促拍”等，都和一定的音乐结构有关。

曲子词中的令曲多为单段体曲式，其他类别的一般均分段落，每段称作“阕”，这也是暂时休止或乐曲终止的音乐术语。多数曲子词分为两段，称作上阕、下阕，或前阕、后阕，较长的则多至三、四段，说明曲子词的音乐结构也是多种多样的。

宋代曲子词具有“豪放”与“婉约”的不同风格。应该说，音乐也是其主要的衡量条件之一。苏轼就是一位精通音乐的文人名士，他一生作词三百多首，其中不乏传颂甚广的名篇。他和父亲苏洵、弟弟苏辙，号称“眉山三苏”，并都以善文、善弹琴而著称。苏轼的曲子词多为豪放风格，他的《江城子·密州出猎》曾“令东州壮士抵掌顿号而歌之，吹笛击鼓以为节，颇壮观也”（苏轼《与鲜于子骏简》）。他的另一首词《念奴娇·赤壁怀古》则是豪放风格的代表作，俞文豹《吹剑续录》中颇为精采地形容了这首词的艺术特色：“东坡在玉堂日，有幕士善歌，因问：我词如何？柳七对曰：柳郎中词只合十七、八女郎执红牙板歌‘杨柳岸晓风残月’，学士词须关西大汉、铜琵琶、铁绰板唱‘大江东去’。东坡为之绝倒。”可见苏轼的词有着高亢雄伟的风格。以创作慢词著称的柳永的作品则具有“婉约”的特色。由于他仕宦失意，便在烟柳风尘中寻找寄托，甘与倡优歌妓为伍。“忍把浮名，换了浅斟低唱”（柳永：《鹤冲天》），因此他有更多机会接触民间音乐，并用市井俗乐制作新的词调。他的作品主要是描绘绮丽风光和倡优歌妓的生活情态，抒发个人羁旅飘泊的情怀，但他颇能继承中唐以来民间曲子的传统，追求通俗流畅、

抒情气息浓郁的格调，所以，“教坊乐工，每得新腔，必求永为辞，始行于世，于是声传一时”。相传柳永的曲子词流传极广，

“凡有井水处，即能歌柳词”（叶梦得：《避暑录话》），这是对柳永曲子词艺术特色的高度评价。诚然，对柳永词中思想方面的局限性，无疑应加以批判，但柳永在词的长调形式发展上所作出的努力，对于曲子词多种音乐形式的推广与传播，是有积极贡献的。曲子词中“豪放”与“婉约”的不同风格，也是音乐表现上的慷慨激昂与委婉细腻两类基本情绪的概括。宋代许多词人也是优秀的音乐家，或者至少具有较好的音乐修养。如作过宋仁宗宰相的词人晏殊（991—1055），常常沉醉于“清歌妙舞，急管繁弦”之中。他的词调谐婉工巧，名句如“无可奈何花落去，似曾相识燕归来”等被广为传唱。据称他“未尝一日不燕饮，每有嘉客必留，亦必以歌乐相佐”（叶梦得：《避暑录话》）。北宋末年较有影响的词人周邦彦（1056—1121），精通音律，担任过徽宗时设置的音乐机构——大晟乐府的提举官。他作词讲究技巧，比较协律，又能自度新曲。著名词人、爱国将领辛弃疾（1140—1207）在音乐方面也有一定造诣，“每燕必命侍妓歌其所作”，“置酒召数客，使妓迭歌，盖自击节”（岳珂《程史》卷三）。其他词人如陆游、李清照、姜夔等，也都在不同程度上对曲子词音乐的传播和发展作出了贡献。

唐宋曲子词的曲谱至明代大抵失传，后人只按照格律填词，完全脱离了音乐，成为单纯的文学形式。现今有极少一部分曲谱存留下来，如《敦煌曲谱》中的“西江月”、“长沙女引”，姜夔的《白石道人歌曲》，明代《魏氏乐谱》中的一些词调歌曲等。清代《九宫大成南北词宫谱》中的唐、宋、元人词，基本是清代



艺人用昆曲唱法谱配的曲牌。尤其是《碎金词谱》，虽然有993首“词调”，却都是由昆曲乐工补配的①，已经很难说是曲子词音乐的原貌了。

## 自作新词韵最娇

### ——姜夔的自度曲

姜夔的一首七绝《过垂虹》写道：  
自作新词韵最娇，小红低唱我吹箫。  
曲终过尽松陵路，回首烟波十四桥。

这首诗仿佛是姜夔一生中寄情音乐、流离飘泊的一幅缩影。他携着诗人范成大赠与的侍女小红乘船而行，一路上小红唱着姜夔自作的新词，他则吹着洞箫伴奏。一曲终了，船已行过一段很长的路程，回头再想看一座座水上虹桥，却早已消失在一片缥缈的烟波之中。

姜夔是南宋词坛上最为讲究音律、号称“格律派”的词人和音乐家，“音节文采，并冠一时”②。在词与音乐的结合上，姜夔称得上是宋代独树一帜的音乐家。

姜夔，字尧章，饶州鄱阳（今江西波阳）人，约生于高宗绍兴二十五年，卒于宁宗嘉定十四年左右（1155？—1221？），曾在浙江苕溪白石洞天附近居住过，因号白石道人。

姜夔出身官宦家庭，幼时随父亲姜噩居住沔州（今湖北汉

① 傅雪漪 《试谈词调音乐》（《音乐研究》1981年第2期）

② 纪昀 《四库全书总目提要·白石词提要》

阳)，十四、五岁时父亲死去，便依靠嫁往汉川县的姐姐生活。姜夔少年时代即在文坛上显露头角，“少小知名翰墨场，十年心事只凄凉”<sup>①</sup>，却一直怀才不遇。三十多岁时，在湖南结识诗人萧德藻，萧氏很赏识他的文才，并把侄女嫁给他。淳熙十三年（1186），姜夔随萧德藻回湖州（今浙江吴兴）居住，结识了杨万里、范成大、辛弃疾、张鉴等名重一时的诗人和世家贵胄，从此不断往来于湖州、杭州、苏州、无锡、扬州、金陵、合肥等地，因人作客、浪迹江湖，过着寄人篱下的生活。姜夔多才多艺，工于诗词，精通音乐，擅长书法，却得不到南宋统治者的任用，一生未曾作官。被他称作“十年相处，情甚骨肉”的南宋大将张俊的后人张鉴，打算出资为他买官爵，但被他拒绝。姜夔在四处漂泊中写下了大量诗词作品，抒发了对国家危难的关切和人生悲苦感慨。

姜夔的著述今存者有《白石道人诗集》和《白石道人歌曲》等，存诗 180 余首，词 80 多篇。就音乐方面的研究价值而言，最为珍贵的是《白石道人歌曲》四卷、别集一卷。其中收有姜夔谱写的祀神曲《越九歌》十首，旁注律吕谱；琴歌《古怨》一首，旁缀减字谱；词歌曲十七首，旁注宋代俗字谱。十七首词歌曲中，

《霓裳中序第一》、《醉吟商小品》是姜夔记录的古曲。淳熙十三年（1186）秋，姜夔居留长沙，登览衡山七十二峰之最高峰祝融峰时得到祀神曲《黄帝盐》、《苏合香》，又在乐工故书堆中寻得商调《霓裳曲》十八阙，皆有谱无辞，“然音节闲雅，不类今曲”由于没有时间都配上歌词，只填了《中序》里的一段。绍熙二年（1191），他由吴兴去合肥，途经金陵去看望杨万里时，

<sup>①</sup> 姜夔诗《除夜自石湖归苕溪》（十首）之九

遇见一位弹琵琶的乐工，能弹奏早已失传的古调《辞吟商·胡渭州》，姜夔向他学习了“品弦法”，同时依曲填词。还有一首是诗人范成大写的曲调，姜夔应命填了词，取名为《玉梅令》。范成大（1126—1193）曾于宋孝宗乾道六年（1170）奉命出使金国，以不辱使命而博得朝野敬重，晚年隐居苏州石湖，自号石湖居士。姜夔在词作中用梅花来比喻范成大的品格，格调清丽。杨荫浏和赵如兰两位学者的译谱不尽相同，

〔谱例八〕

# 玉 梅 令（一）

1 = E

〔宋〕白石道人歌曲  
范成大曲  
姜夔填词  
杨荫浏译谱

$\dot{1}$ .  $\underline{7}$   $\underline{6}$   $\dot{1}$  | 4 - 5 6 | 4.  $\underline{3}$   $\underline{2}$  - | 5.  $\underline{3}$   $\underline{2}$  - |  
疏 疏 雪 片， 散 入 溪 南 苑， 春 寒 锁

4 - 5 4 | 6 - 0 4 | 6 5  $\dot{1}$   $\underline{6}$   $\underline{5}$  | 4 - 5 6 |  
旧 家 亭 馆。 有 玉 梅 几 树， 背 立

4.  $\underline{3}$   $\underline{2}$  - | 3 2 1 6 | 1 3 1.  $\underline{6}$  | 2 - - 0 |  
怨 东 风， 高 花 未 吐， 暗 香 已 远。

$\dot{1}$  - 6 5 | 6 -  $\dot{1}$  - | 4.  $\underline{3}$   $\underline{2}$  - | 5.  $\underline{3}$   $\underline{2}$  - |  
公 来 领 略， 梅 花 能 劝， 花 长 好，

4 - 5 4 | 6 - 0 4 | 6 5 1̇ 6 5 | 4 - 5 6 |  
愿 公 更 健。 便 揉 春 为 酒， 翦 雪

4. 3 2 - | 4 5 6 - | 1 4 3 - | 2 - - 0 |  
作 新 诗， 拚 一 日， 绕 花 千 转。

## 玉 梅 令 (二)

1 = C

(宋)《白石道人歌曲》

范 成 大 曲  
姜 夔 填 词  
赵 如 兰 译 谱

2̇ 7 2̇ 5 | 6 7 5 #4 3 | 6 #4 3' 5 6 5 7 |  
疏 疏 雪 片， 散 入 溪 南 苑， 春 寒 锁 旧 家 亭 馆。

5 7 6 2̇ 5 | 6 7 5 #4 3 | #4 3 2 7 |  
有 玉 梅 几 树， 背 立 怨 东 风， 高 花 未 吐，

2 #4 2 3 | 2̇ 7 6 7 | 2̇ 5 #4 3 |  
暗 香 已 远。 公 来 领 略， 梅 花 能 劝，

6 #4 3' 5 6 5 7 | 5 7 6 2̇ 5 |  
花 长 好， 愿 公 更 健。 便 揉 春 为 酒，

6 7 5 #4 3 | 5 6 7' 2 5 #4 3 |  
翦 雪 作 新 诗， 拚 一 日 绕 花 千 转。

《白石道人歌曲》中其余十四首词歌曲，均为姜夔所作的自度曲。所谓“自度曲”，即自制新曲之意。姜夔的自度曲突破了传统的“倚声填词”方法，是先成文辞，后制曲谱。他在《长亭怨慢》的小序中说：“予颇喜自制曲，初率意为长短句，然后协以律，故前后阙多不同。”突破了传统曲子词上下阙强求一致的规格，不受音乐形式的束缚，表达思想更为自由。姜夔的“自度曲”流传至今的有《鬲溪梅令》、《杏花天影》、《扬州慢》、《长亭怨慢》、《淡黄柳》、《石湖仙》、《暗香》、《疏影》、《惜红衣》、《角招》、《徵招》、《秋宵吟》、《凄凉犯》、《翠楼吟》等，都应是不折不扣的宋代歌曲。每首词前几乎都有“小序”，说明创作的背景和动机，对于后人理解作品意图，提供了第一手的资料。

姜夔十七首歌曲旁注的宋代俗字谱是近世工尺谱较早的形式，由“ム、マ(又)、一么、(么、工)、レ、人、マ、リ(リ)、ス(六)、少、可”等谱字组成。由于音阶、宫调系统、唱名法诸方面存在的问题，难以认辨，因而历来称为“绝学”。建国以后，我国著名音乐学家杨荫浏先生在研究古代乐律理论和前人成果基础上，以谱字与《山西八大套》和《西安鼓乐》中的宋人谱式相印证，解译出这批七百多年前的古谱，为研究曲子词音乐，提供了较为可靠的音响资料。

《扬州慢》是姜夔自度曲中的名作。淳熙三年（1176），姜夔离开汉阳沿江而下，漫游大江南北，在扬州谱写了这一名篇。靖康之难以后，繁华的名都扬州多次遭金兵侵袭，已是一片荒凉。“入其城，则四顾萧条，寒水自碧，暮色渐起，戍角悲吟。余怀怆然，感慨今昔。因自度此曲”（姜夔：《扬州慢》小序）。

〔谱例九〕

扬州慢

1 = C  $\frac{4}{4}$

〔宋〕姜 夔词曲

杨荫浏译谱

$\dot{2}$  |  $\dot{1}$  7 6  $\dot{2}$  |  $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$  4 | 6  $\dot{1}$  4 5 |  $\widehat{4 - 4 0 6}$  |

淮 左 名 都，竹 西 佳 处，解 鞍 少 驻 初 程。 过

7 6 5 - | 2 - 4.  $\underline{5}$  | 6 - -  $\underline{\dot{1}.7}$  |  $\hat{6}.$  0 $\sharp$ 4 7 |

春 风 十 里， 尽 荠 麦 青 青。 自 胡

6  $\dot{2}$   $\underline{\dot{1}.6}$  7 |  $\dot{2}.$   $\dot{1}$   $\dot{2}.$   $\dot{4}$  |  $\dot{2}.$  6 5.  $\dot{4}$  | 2. 0 $\sharp$ 4 7 |

马 窥 江 去 后，废 池 乔 木，犹 厌 言 兵。 渐 黄

6 - -  $\dot{2}$  |  $\underline{\dot{1}.6}$   $\dot{2}$  6.  $\underline{5}$  | 4 - - 5 |  $\widehat{4 - 4 0 \underline{2.4}}$  |

昏， 清 角 吹 寒，都 在 空 城。 杜

5 - - 7 | 6 -  $\sharp$ 4 7 | 6  $\dot{1}$  2 5 |  $\sharp$ 4. 0 7  $\underline{\dot{1}.6}$  |

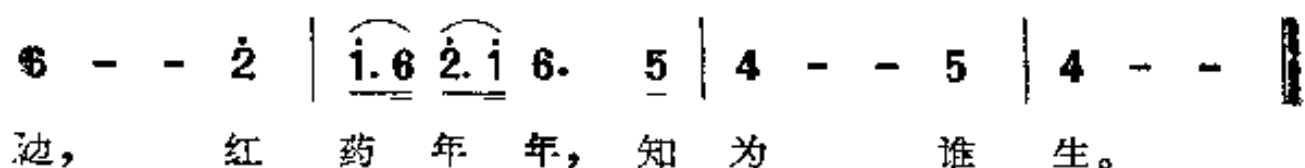
郎 俊 赏， 算 而 今 重 到 须 惊。 纵 豆

$\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\underline{\dot{1}.7}$  | 6 2  $\underline{4.2}$  5 | 6 - -  $\underline{\dot{1}.7}$  |  $\widehat{6 - 6 0 4}$  |

蔻 词 工，青 楼 梦 好，难 赋 深 情。 二

6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{4}$  |  $\dot{2}$  -  $\dot{1}.$   $\dot{2}$  | 4. 6 5.  $\underline{43}$  | 2. 0 $\sharp$ 4 7 |

十 四 桥 仍 在， 波 心 荡，冷 月 无 声。 念 桥



歌词大意是：淮南名胜，风光佳美，卸马鞍在此稍作停留。走入春风十里扬州路，遍地是青青的野麦子。自从金兵渡江南侵去后，连废池、古木都怕提起打仗。天近黄昏，只有号角冷清清地吹着，在空荡荡的古城上空回响。这是杜牧畅游过的地方，料想如见他今日故地重游定会吃惊。纵然有豆蔻才华，青楼名句，再难赋出深沉眷恋的感情。二十四桥还在，只有一弯冷月在波心无声地荡漾。可怜桥边的红芍药，虽然年年开放，可是还有谁来欣赏呢？

这首词上阕主写景，下阕着重抒情。上下阕旋律不尽相同，根据文辞内容作了变化，音乐上有较大幅度展开，却贯串着同一主题音调，结构上既有对比，又很统一。姜夔的词歌曲，虽不同于陆游、辛弃疾作品中那种慷慨悲歌的气魄，却不时流露了凄凉伤感的情调，反映了时代的悲哀。类似的情绪，在《凄凉犯》和琴歌《占怨》中也都有较为深刻的反映。

在姜夔的自度曲中，更多的却是对于个人身世的悲吟，如《翠楼吟》抒写天涯寂寞之感，《杏花天影》写词人的羁旅愁怀和对恋人的思念；《淡黄柳》写乡愁的苦闷；《长亭怨慢》写离别的深情；《暗香》、《疏影》则是咏梅的名篇等等。姜夔的歌曲在反映南宋民族矛盾和阶级矛盾极其尖锐的社会生活方面还是有相当距离的。但是，姜夔的自度曲，曲调都相当优美，诗人杨万里称赞他的作品“有裁云缝雾之妙思，敲金戛玉之奇声”，这和他注重音律，追求艺术美的倾向有着密切关联。他的作品风格清

新、感情真挚、韵味清苦悠远，词的格调还是高的，如《鬲溪梅令》：

(谱例十)

## 鬲溪梅令

1 = F  $\frac{4}{4}$

[宋]白石道人歌曲  
姜夔词曲  
杨荫浏译谱

2 - 4 3 | 2 - 6 1 | 2 - 6. 7 | 6 - 1 2 |  
好 花 不 与 啼 香 人， 浪 粼 粼， 又 恐

6 4 3 - | 2 - 1. 2 7 | 6 - 1 3 | 2 - 1. 6 |  
春 风 归 去 绿 成 荫， 玉 钿 何 处

2 - - 0 | 2 - 4 3 | 2 - 4 5. 7 | 6 - 6. 7 |  
寻？ 木 兰 双 桨 梦 中 云， 小 横

6 - 1 2 | 6 4 3 - | 2 - 1. 2 7 | 6 - 1 3 | 2 - 1. 6 | 2 - - 0 ||  
陈， 漫 向 孤 山 山 下， 觅 盈 盈， 翠 禽 啼 一 春。

这首词的译意是：好花偏偏不给酷爱花的人，水面上波纹鳞鳞。只担心春风消失绿树成荫，玉钿般美丽的梅花何处追寻？乘着双桨的木兰船自在地飘荡，犹如梦中浮云。斜靠在船上，任它向孤山飘流，再去寻觅梅花的踪影，恐怕那里的翠禽啼尽了残春。

《鬲溪梅令》也是借景抒情之作，借写梅花来追思曾经相爱的情侣，流露了无限惆怅的心情。这首自度曲作于庆元二年



《1196》，应是姜夔艺术创作成熟时期的作品。有人在分析姜夔自度曲的音乐特点时，指出他在音阶、音律方面能兼收并用古音阶、新音阶、燕乐音阶，强调运用七声音阶中的变徵、变宫二变音；在曲式结构方面采用了平行结构、对比性结构和即兴性的自由体结构；在旋法方面具有大跳的频繁运用，连续性的音阶式进行和琶音式的进行等特点<sup>①</sup>。总之，姜夔的自度曲以声韵精美著称，他的词歌曲是一份宝贵的音乐遗产。

姜夔四十多岁的时候，曾先后向朝廷进献过《大乐议》一卷、《琴瑟考古图》一卷、《圣宋饶歌鼓吹曲》歌词十四首，可惜这些整理古乐的建议以及作品没有被采纳。姜夔一生漂泊，晚年定居在临安，生活很困苦。病死后，由朋友吴潜等人帮助，才得以埋葬在杭州钱塘门外栽种花卉药草的西马塍。

## 此歌出自我宋建炎年间

### ——民歌《月子弯弯照几州》

月子弯弯照几州？  
几家欢乐几家愁？  
几家夫妇同罗帐？  
几家飘散在他州？

这是宋人话本《冯玉梅团圆》故事开头引用的一首民歌歌词，文中称之为“吴歌”，并指出“此歌出自我宋建炎年间”（参

<sup>①</sup> 梁燕凌《姜夔的自度曲》（《音乐研究》1980年第2期）

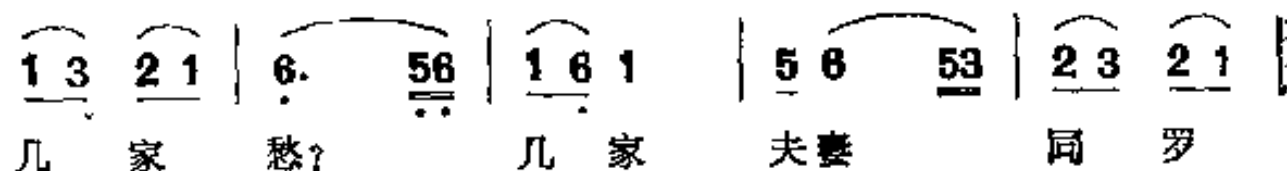
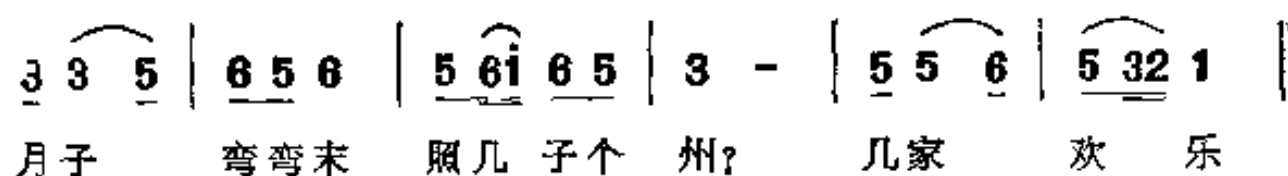
看傅惜华选注《宋元话本集》)。建炎(1127—1130),是宋高宗赵构的年号,正是徽、钦二帝在“靖康之变”中当了金人俘虏,北宋灭亡,而徽宗第九子康王赵构却在南京(今河南商丘市南)做起了皇帝,建立了南宋王朝。这首民歌真切地反映了南宋初年在阶级压迫和民族矛盾双重交织之下,人民离乡背井、妻离子散的痛苦生活。它是时代呼声的真实记录。更值得注意的是,这首民歌在民间辗转流传,时隔八百余年,至今依然保留着比较接近于原曲的曲调。

明代冯梦龙编的《山歌》集中也辑录了《月子弯弯照几州》的歌词(歌中首句改为“月子弯弯照九州”),证明这首宋代民歌几百年来一直在民间流传。目前所见这首歌曲的曲谱是根据明代邱园《虎囊弹》传奇中所用的吴地山歌《九里山前作战场》(载1874年出版的《梦园曲谱》),是吴钊据工尺谱译谱整理而成的<sup>①</sup>。

(谱例十一)

### 月子弯弯照几州

(宋)《冯玉梅团圆》词  
(明)《梦园曲谱》  
吴 钊译配



<sup>①</sup> 吴钊、刘东升《中国音乐史略》



这首民歌的曲调，不仅与歌词格律——四句七言完全相合，而且曲式结构与歌词结构以及音乐情绪也恰好吻合<sup>①</sup>，它们都是“吴歌”，流传的地区也是一致的。此外，在南方说唱音乐“弹词”的曲牌《山歌调》中也保留着与这首民歌歌词大同小异的曲调<sup>②</sup>。在江苏民歌中还能听到与这首民歌较为接近的变体。因此，说它保持了宋代民间歌谣的基本面貌，应该是可信的。

民歌是时代的镜子，是劳动人民的心声。《月子弯弯照九州》倾诉的正是在金人入侵、南宋统治阶级偏安一隅的情况下，广大人民流离失所的痛苦。歌曲的曲调朴实、自然，具有口语化的特点，四句体在主、属音的交替中有着起、承、转、合的格局。因此，这首民歌能够在民间长期流传，深受广大群众的喜爱，并不是偶然的。

南宋诗人杨万里（1127—1206）有一次夜间乘船去京口（今江苏镇江）时，曾听到拉纤船夫们唱的一首劳动号子，他在《竹枝词》的小序中记录了下来，

张哥哥，李哥哥，大家着力一齐拖。  
一休休，二休休，月子弯弯照九州。

① 冯文慈 《介绍传统民歌“月子弯弯照九州”》（《歌曲》1981年第6期）

② 杨荫浏 《中国古代音乐史稿》（上册）

这首拉纤号子，“其声凄婉，一唱众合”，同样反映了同时代劳动人民的深重苦难，很有可能将《月子弯弯照几州》这首民歌的音调融化在劳动号子之中，也从一个侧面反映了这首歌曲流传的广泛程度。宋代类似这样的民歌为数不少，所以，深刻揭露统治阶级的剥削、压迫本质，富于现实性和战斗性，是我国民歌的优良传统之一。《月子弯弯照几州》则是一首富于典型时代意义的民歌。

民歌的形式和体裁，是随着时间的推移而不断演变的。周代《诗经》的“国风”部分多是四言体的形式，汉、魏时的乐府，五言已成为定型，七言也已兴起。魏、晋南北朝和唐、宋以后，则向五言四句和七言四句的形式发展，也更趋于格律化。《月子弯弯照几州》则是七言四句的典型体裁，它标志着宋代民歌风格的变化，此后，七言四句大量涌现，成为民歌作品中最常见、最普遍的一种结构形式。

## 耍闹去处，通宵不绝

### ——宋代的“瓦舍”与“勾栏”

音乐是一种表演艺术，各种音乐形式的表演需要一定的观赏对象和演出场所。自古以来，森林、田野、宗庙、宫室、庭院、街巷、酒楼、妓院、寺塔、广场……，都曾经是各个时代音乐歌舞表演的场合。自宋代起，我国宫廷音乐逐渐趋向衰落，市民艺术却蓬勃兴起，因此，从广义上说，音乐艺术的表演中心也由宫廷转移到了民间。

宋代的宫廷音乐，远非昔日盛唐时的规模可比，表演形式趋

向于多样化、小型化的方向演变。《宋史·乐志》中保留了一段关于宋代宫廷燕乐的重要资料：“宋初循旧制，置教坊，凡四部（雅乐、宴乐、清乐、散乐）……，每春秋圣节三大宴：其第一，皇帝升坐，宰相进酒，庭中吹笙箫，以众乐和之，赐群臣酒，皆就坐，宰相饮，作《倾杯乐》，百官饮，作《三台》。第二，皇帝再举酒，群臣立于席后，乐以歌起。第三，皇帝举酒，如第二之制，以次进食。第四，百戏皆作。第五，皇帝举酒，如第二之制。第六，乐工致辞，继以诗一章，谓之“口号”，皆述德美及中外蹈咏之情。初致辞，群臣皆起，听辞毕，再拜。第七，合奏大曲。第八，皇帝举酒，殿上独弹琵琶。第九，小儿队舞，亦致辞以述德美。第十，杂剧，罢，皇帝起更衣。第十一，皇帝再坐，举酒，殿上独吹笙。第十二，蹴鞠。第十三，皇帝举酒，殿上独弹箏。第十四，女弟子队舞，亦致辞如小儿队。第十五，杂剧。第十六，皇帝举酒，如第二之制。第十七，奏鼓吹曲，或用法曲，或用《龟兹》。第十八，皇帝举酒，如第二之制，食罢。第十九，用角抵，宴毕。其御楼赐酺同大宴。”在宋初这份宫廷宴乐的节目单中，表演形式丰富多样，有觥罍领奏、众乐合奏，歌，独弹琵琶，独吹笙，独弹箏，合奏大曲，奏鼓吹曲，口号，小儿队舞，女伎队舞，蹴鞠，角抵，百戏，杂剧等等，反映了宋代音乐艺术形式的多样化发展。同时，宋代宫廷燕乐更多地接受了礼仪活动的限制和束缚，而且在一定程度上排斥民间音乐，“太平兴国中（976—984）……，民间作新声者甚众，而教坊不用也”（《宋史·乐志》），宋代的宫廷音乐呈现出衰落趋势。然而，宋代真正的艺术活动舞台却转移到了更加广阔的城市和乡村。宋代都市的繁荣、工商业的进一步发展和市民艺

术的崛起，从客观需要和物质条件上为一种新型的固定娱乐场所——瓦舍和勾栏的出现奠定了基础。这种新兴的娱乐性建筑的形成，又反过来促使宋代的说唱、散乐、杂剧等音乐艺术形式获得进一步的发展。

宋人张择端的《清明上河图》生动地描绘了北宋京城汴梁（开封）百肆杂陈、货物山积、车船络绎不绝的繁荣景象。以城市的发展而言，唐代十万户以上的城市约有10个，北宋时已增加到40个，而都城汴京居民有百万之多，比起汉唐的京都，民户增加十倍，成为全国的商业中心。这里天下富商大贾云集，交通发达，“耍闹去处，通宵不绝”，为市民艺术的兴起提供了肥沃的土壤。正是在这样的背景下，宋代的瓦舍与勾栏如雨后春笋般纷纷出现。

瓦舍，又称瓦市、瓦肆、瓦子，是宋代大型娱乐场所集中的地方。南宋耐得翁《都城纪胜》云：“瓦者，野合易散之意也。”吴自牧《梦粱录》解释为“来时瓦合，去时瓦解”。都是形容大批市民军卒的云集烟散。近人也有把瓦舍解释为遍地瓦砾的简陋的演出场所<sup>①</sup>。《梦粱录》记述南宋都城临安（杭州）的瓦舍时说：“城内外创立瓦舍，招集妓乐，以为军卒暇日娱戏之地。”这样的大型娱乐场所不但设有表演杂剧、说唱、杂技的勾栏，也有卖药、估衣、饮食等鳞次栉比的店铺，熙熙攘攘，热闹非凡。北宋的汴梁，瓦舍遍布东、西、南、北四城，有名目可考者即有桑家瓦子、中瓦、里瓦、朱家桥瓦子、州北瓦子等，不少瓦舍比邻相连，如孟元老《东京梦华录》卷二“东角楼街巷”载：“街南桑家瓦子，近北则中瓦，次里瓦。其中大、小勾栏五十余座。内

<sup>①</sup> 吴国钦《中国戏曲史漫话》

中瓦子莲花棚、牡丹棚，里瓦子夜叉棚、象棚最大，可容数千人……，瓦子多有货药、卖卦、喝故衣、探搏、饮食、剃剪、纸画、令曲之类。终日居此，不觉抵暮。”在瓦舍中，“不以风雨寒暑，诸朋看人，日日如是。”南宋的临安，虽然是统治小集团的偏安之地，却也有南瓦、中瓦、大瓦、北瓦、蒲桥瓦等许多瓦舍，《梦粱录》载：“城内、外合计有十三处”，其中仅北瓦一处，就有勾栏十三座。宋代城市经济和娱乐活动的高度发展，由此可窥一斑。

勾栏，又作勾阑、构栏，是百戏杂剧的演出场所。勾栏，是栏干的别名，因其所刻花纹皆互相勾连，故人称勾栏<sup>①</sup>。一般勾栏建筑都有戏台、戏房、神楼、腰棚等部分，所以它们多数以“棚”为名，如“莲花棚”、“牡丹棚”等，大者可容纳数千名观众。勾栏中表演的伎艺项目花样繁多，其中嘌唱、唱赚、鼓子词、诸宫调、傀儡影戏、杂剧等都与一定的音乐形式有关。其他还有说经书、讲史、散耍、谈浑话、踢毬、弄虫蚁、说笑话等等，真可谓百戏杂陈，令人目不暇接。在勾栏中表演的艺人都有自己的艺名，如真个强、撞倒山、俏枝儿、张五牛、浑身眼、铁刷汤、乔骆驼儿、张金线、小掉刀、刘百禽等，以此招徕游客。地位较低的民间艺人则无资格进入勾栏表演，只能经常流动演出，称作“路岐人”，也叫“路岐”。《都城纪胜》云：“如执政府墙下空地，诸色路岐人在此作场”，即在露天旷场表演，所以又叫“打野呵”。《武林旧事》卷六载：“或有路岐，不入勾栏，只在耍闹宽阔之处做场者，谓之打野呵。”他们流浪江湖，靠卖艺谋生。宋代在勾栏中表演的艺人实际上是专业化的演员，有的

<sup>①</sup> 周贻白《中国戏曲发展史纲要》

终生只在一处演出。宋代勾栏涌现出许多具有较高技艺的人材，连北宋汴梁和南宋临安的宫廷都常常从瓦市中挑选精采的目供奉统治者。民间伎艺已能与政府教坊的伎艺相抗衡，甚至超过了宫廷伎艺的水平。

宋代繁华的娱乐集中地“瓦舍”和固定的演出场所“勾栏”的出现，标志着我国历史上市民艺术的发展达到一个前所未有的阶段。同时，中国音乐实际上已进入以民间音乐的发展为主体的新时期。瓦舍和勾栏为推动各种各样民间表演艺术的发展提供了新的历史舞台。

## 教坊十三部，唯以杂剧为正色

### ——宋代的“杂剧”和“南戏”

我国戏曲艺术在宋代步入一个新的纪元。一种有一定故事内容和较为完整的演出形式的“杂剧”，在各种表演艺术形式中一跃而为众伎之长，诚如宋人耐得翁《都城纪胜》所云：“教坊十三部，唯以杂剧为正色。”宋代的教坊，共设有笙箫部、大鼓部、杖鼓部、拍板色、笛色、琵琶色、筝色、方响色、笙色、舞旋色、歌板色、杂剧色、参军色等十三个部色，而且部有部头，色有色长。但在这些器乐、歌唱、舞蹈、戏剧的多种形式中，却以杂剧为“正色”，我国古代音乐的发展，这时已进入以戏曲音乐为主体的时期，用近人王国维的话说：到了宋代，中国才有了“真正之戏剧”（《宋元戏曲考》）。

我国的戏剧，人们习惯于叫它“戏曲”，因为它始终与音乐有着血肉般的联系。“杂剧”和“南戏”是宋代戏曲的两大剧种，



它们之所以形成于宋代，并不是偶然的。宋代繁荣的都市经济，遍布于城市的瓦舍、勾栏，为它提供了雄厚的物质条件和理想的表演场所，川流不息的市民观众是对它有力的支持。宋代的民族矛盾和阶级矛盾很尖锐，它也为戏曲艺术提供了丰富的题材内容。更重要的是历代不断发展的各种含有戏剧因素的表演形式（如春秋时期仇孟扮演孙叔敖，汉代角抵戏《东海黄公》，南北朝的大面戏《兰陵王入阵曲》，歌舞戏《踏谣娘》，以及唐代的参军戏等），为它提供了艺术传统上的积累。同时，宋代的曲子词、说唱、歌舞、器乐等多种艺术形式的发展也为戏曲艺术提供了丰富的养料，使它得以演变成为一个综合性的艺术门类，并且在宋代宫廷艺术中逐渐取得主导地位。

宋代杂剧原是各种滑稽表演、歌舞、杂戏的统称，“杂剧最初的含义是杂耍，渐渐地杂耍各有专门，杂剧成为一种有动作、有歌唱、有化装的表演故事情节的舞台作品<sup>①</sup>”。也有人认为，中国的戏剧是“百戏杂陈”，综合性强，从内容到形式都是五花八门、纷繁杂沓的，所以才叫“杂剧”<sup>②</sup>。不管怎样，杂剧这一新兴的艺术形式在宋代迅速崛起，却是一个不容忽视的事实。宋人周密《武林旧事》载有宋杂剧280个剧目名称，可惜宋代杂剧的剧本已全部失传。现存宋人笔记《东京梦华录》、《都城纪胜》、《繁胜录》、《梦粱录》、《武林旧事》等保存了有关宋杂剧的一些珍贵资料，才使我们对杂剧的剧目、规模、角色、体制等方面的情况有了一个大致的了解。

宋杂剧的演出，据《梦粱录》载：“先做寻常熟事一段，名

① 廖辅叔 《中国古代音乐简史》第88页

② 吴国钦 《中国戏曲史漫话》第58—62页

曰《艳段》，次做《正杂剧》，通名两段。”可知宋代杂剧通常包括《艳段》和《正杂剧》两个部分。前者犹如楔子一类的短小独立段落，作为剧情的开端，后者方是正戏，表演较为复杂的故事情节。宋杂剧的表演已有“末泥”、“装旦”、“副净”、“副末”、“装孤”等五种角色，“末泥”是主要演员兼作导演，是男主角的称呼；“装旦”即扮演旦角，是女主角的称呼，宋元时称妇女为“旦”；“副净”常作滑稽表演；“副末”则与之搭档，来逗眼取笑。这就是后世所谓的生、旦、净、丑四大行当。“装孤”则是扮演官员的角色。我国戏曲的行当表演体系在宋杂剧中已经初步形成<sup>①</sup>。宋杂剧的音乐部分常常采自歌舞大曲和民间曲调，与说白交替出现，通贯全剧，如《梦粱录》所说，“唱念应对通遍”，是一种综合性很强的表演形式。宋代的杂剧，形式较为简短，但表现的社会生活内容相当广阔，并且敢于讥讽当朝权贵，弹劾时弊，具有较强的现实意义。故宫博物院藏画中有两幅宋杂剧的散册，一为正杂剧《眼药酸》，左方之卖药郎中遍身挂有绘眼睛商标的药葫芦，是滑稽唱念的副净角色，右方一人用手指眼，腰间所插破扇上有草书“浑”字，则是副末角色，由他对卖药郎中百般嘲弄，造成浓郁的喜剧气氛。另一杂剧图中的表演情节不详，一人身边地上放着扁担、斗笠，一人腰间插有上书“末色”二字的破扇一把，身后有大鼓一面，两人躬身作揖，状甚可笑。河南偃师县酒流沟水库西岸于1958年4月发掘的宋墓中，有三块宋杂剧的砖雕，所刻人物形象活灵活现，证实了杂剧在宋代已是非常盛行的艺术形式。《东京梦华录》载：“构肆乐人，自过七夕，便般《目连救母》杂剧，直至十五日止，观者增

<sup>①</sup> 吴国钦《中国戏曲史漫话》第58—62页

倍。”一个剧目可以连演七、八天而持久不衰，这样的盛况是空前未有的。另外，宋杂剧和金院本，实际上并无根本的不同，所谓“院本”，乃是金代行院演剧所用的脚本，但演出形式、角色体制等与宋杂剧基本是一样的。元代陶宗仪《辍耕录》云：“院本、杂剧，其实一也。”它们都是我国杂剧的早期形式。

南戏也叫“戏文”，是南曲戏文的简称，由于最初产生于浙江温州一带，所以又叫“温州杂剧”或“永嘉杂剧”。它是在南方民间歌舞小戏的基础上发展起来的，又不断吸收了宋杂剧和其他音乐形式的成分，逐渐地趋于成熟。明代徐渭的《南词叙录》是我国第一部研究南戏的著作，其曰“永嘉杂剧兴，则又即村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农市女，顺口可歌而已。”“其曲，则宋人词而益以里巷歌谣，不叶宫调，故士大夫罕有留意者。”说明它的主要音乐成分是一种土生土长的民间俗曲。浙江温州，是离南宋首都临安较近的出海口，与浙江明州（今宁波市）、福建泉州、广东的广州同为设有“市舶司”的对外交通口岸，城市经济较为繁荣，为南戏的产生创造了有利条件。南戏传入临安以后有较大发展，对后世戏剧也有很大影响。

南戏所存剧目不多，“可以肯定为宋代南戏的作品，只有《赵贞女蔡二郎》、《王魁负桂英》、《王焕》、《乐昌分镜》、《陈巡检梅岭失妻》五种。前一种已只字无存，后四种尚有残文<sup>①</sup>”。南戏作品敢于面向现实，揭露和抨击社会的丑恶现象，反映民间呼声，因而具有较强的战斗性。南宋末周密《癸辛杂识》记载了这样一件事，温州乐清县有个叫祖杰的和尚，杀人越货，多财不义，强奸民女，曾“剝妇人之孕以观男女”，引起极大

<sup>①</sup> 杨荫浏《中国古代音乐史稿》（上册）第358页

民愤，而官府却百般包庇，于是有人“乃撰为戏文以广其事”，利用戏曲形式广造舆论，终于使祖杰“毙之于狱”，得到应有的惩罚。

南戏在表演形式上比较灵活自由，采用了一人独唱、两人对唱或数人合唱等多种形式，宫调的运用也没有严格的限制，结构格式可长可短，保留了浓厚的民间戏曲色彩。在《九宫大成南北词宫谱》中尚保存了宋代南戏的部分曲谱，这是研究宋代南戏音乐的重要资料。

宋代的杂剧和南戏，虽然还有一定的原始戏曲成分，形式较为简短，但对元代杂剧和元、明传奇的高度发展，无疑起到了开拓性的作用，在我国戏曲史上占有重要的地位。

## 满村听说《蔡中郎》

### ——宋代的说唱音乐

斜阳古柳赵家庄，  
负鼓盲翁正作场。  
死后是非谁管得？  
满村听说《蔡中郎》。

这是南宋诗人陆游（1125—1210）在《小舟游近村三首》诗中所描绘的宋代说唱音乐的一个场面：傍晚时分，全村人围坐在村头古老的大柳树下，听着瞎子老翁说唱《蔡中郎》的故事。南宋时有一出著名的南戏，叫《赵贞女蔡二郎》，写蔡伯喈“弃亲背妇，为暴雷震死”的剧情，剧本已失传。盲艺人说唱的正是这一引起人们强烈爱憎情绪的曲目。它也说明宋代说唱音乐不仅在

城市的瓦舍与勾栏中广泛流行，而且深入到偏僻的山区农村。作为一种民间音乐形式，它所达到的广度和深度是当时其他艺术形式所难以企及的。

宋代说唱音乐的形式极其多样，如说话、银字儿、讲史、说经、弹唱因缘、说浑话、诸宫调、唱赚、嘌唱、鼓子词、陶真、涯词、道情、渔鼓、叫果子等等，基本上都属于说唱音乐的范畴。现将其中几种主要的艺术形式作简要的介绍：

**鼓子词** 这是一种说白和歌唱相结合，以唱为主的艺术形式，产生于北宋时期。欧阳修（1007—1072）即创作了《十二月鼓子词渔家傲》十二首和咏西湖景物的《采桑子》十首。鼓子词在民间产生的年代则应更早。它的音乐特点是通篇只用一个词调反复演唱，每段兼以说白，构成抒情性和叙事性兼而有之的说唱艺术特色。其原始形式，以鼓为节拍，故名鼓子词。北宋末年赵令畤“惜乎不能被之音律，故不能播之声乐，形之管弦”，于是加上管弦伴奏，由三人以上配合表演。如赵令畤作《元微之崔莺莺商调蝶恋花词》开篇即云：“调曰商调，曲名蝶恋花。句句言情，篇篇见意。奉劳歌伴，先定格调，后听芜词。”之后每段唱词之前都有“奉劳歌伴，再和前声”的套话。应知歌伴兼管和唱与伴奏。这一作品是目前唯一能够确定为宋代流传下来的鼓子词。它取材于唐代元稹（779—831）的传奇小说《莺莺传》，唱段由商调《蝶恋花》词牌反复十二次组成，中间的说白则节录《莺莺传》的故事内容。这是最早以说唱音乐形式叙述张生与崔莺莺恋爱故事的作品，也是宋代鼓子词的代表作。

**唱赚** 这是一种用鼓、板和笛作为伴奏乐器，以缠令和缠达两种曲式交替进行为特征的说唱艺术。唱赚所用的脚本叫赚词，

中间的曲调形式称作赚，后来唱赚发展成多套的长篇形式则称作复赚。

唱赚的形式是由南宋绍兴年间（1131—1162）的勾栏艺人张五牛在吸收流行于北宋汴梁的“鼓板”基础上创新发展而成的。包含有缠令、缠达两种曲式。《都城纪胜》载：“有引子、尾声为缠令，引子后只以两腔互迎、循环间用者为缠达。”缠令和缠达的区别在于歌曲中间的主体部分，前者由互有联系的若干曲调组成，后者则以两个曲调不断反复。唱赚所选用的都是当时非常流行的曲调，其特点是用同一宫调、一韵到底。唱赚的音乐有很高的艺术性，演唱时也有较大的难度，如《都城纪胜》载：“凡唱赚最难，兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声，接诸家腔谱也。”它吸收了具有各种艺术风格的传统歌曲、民间歌曲和少数民族歌曲，体现了劳动人民在音乐艺术方面的创造才能，因而受到广大市民的欢迎。

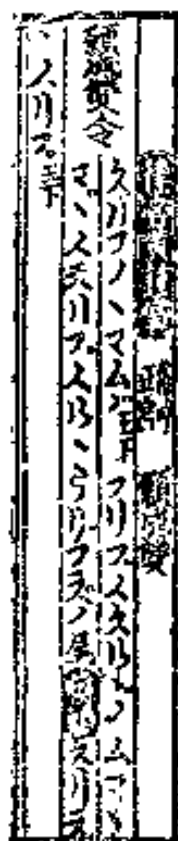
目前所见完整的赚词作品是保存在宋代陈元靓辑《事林广记》中的一套咏蹴鞠的《园社市语》。是由《紫苏丸》、《缕缕金》、《好女儿》、《大夫娘》、《好孩儿》、《赚》、《越恁好》、《鹊打兔》、《尾声》等九首曲牌组成的套曲，但有词无谱。《事林广记》中还载有用宋代俗字谱记写的唱赚套曲《愿成双》，包括《愿成双令》、《愿成双慢》、《狮子序》、《本宫破子》、《赚》、《霍胜子急》、《三句儿》等七个曲牌，但有谱无词。这一套曲形式，属于前有引子、后有尾声、中间由《赚》与若干不同曲牌联成的带赚缠令。全套总名，按民间惯例由其首曲曲名而得名<sup>①</sup>。其中《愿成双令》的记谱形式如下（原为竖行记写），

① 吴钊《宋元古谱〈愿成双〉初探》（《音乐艺术》1986年第3期）

# 愿成双令

久リフノ、マムノ。エホフリフ。人スル  
 \。ノムマ、マ。、人スリフ。人ル、ヨリ  
 。フス。ノ尾(模头)久リ受。、人リフ。エホ

吴钊先生将《愿成双令》译成现代曲谱，并与北宋《刘知远诸宫调》中这一曲牌的唱词组合在一起，其乐句结构与歌词大体相合。《愿成双令》属唐宋词曲中的小令，反映了唱赚善于吸收传统音乐成分的特点。



(谱例十二)

## 愿成双令

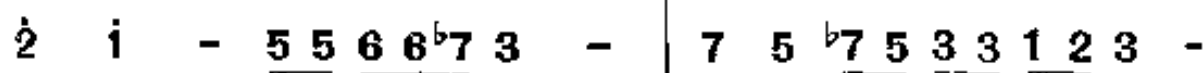
1 = D

(宋)陈元靓《事林广记》谱  
 刘知远、诸宫调词  
 吴 钊 译配

甘  $\dot{1}$  7 6 - 3 2 1 - || 0 6 7 6 | 6 5  $\dot{1}$   $\flat$  7 3 |  
 李三娘， 听说透， 孩儿 果然实有。  
 俺子母 躲闪无由。

3 1. 2 3 2 | 3 5  $\dot{1}$  7 | 6  $\vee$  5  $\flat$  7 3 2 | 7 - 6 - |  
 我见身上 煞 褙 褙，向行无替 新 换  
 两幅布裙 较 些 新，且与恁扞 肩 换

$\dot{1}$  - | 1.  $\dot{1}$  7  $\dot{1}$  |  $\dot{1}$  3 5 7 | 6 - :||  
 旧。 前生注 在今生 受，  
 袖。



你 又 营中恁般生受， 我向主中吃打骂无休。



恁生交俺子 母 穷 厮 守。

唱赚的形式在宋代（主要是南宋）很普及，据《梦粱录》、《武林旧事》等记载，南宋时临安知名的唱赚艺人即有数十人之多。

**诸宫调** 这是宋代的一种大型说唱形式，由不同宫调的许多曲牌连接起来演唱。它的音乐特点在于宫调的多样性，适合于表现更为复杂的社会生活内容。诸宫调产生于北宋时期，王灼《碧鸡漫志》载：“熙、丰、元祐年间……，泽州孔三传者，首创诸宫调。古传，士大夫皆能诵之。”可知诸宫调的创始人是汴京勾栏中的说唱艺人孔三传，他是泽州（山西晋城）人，能“编撰传奇、灵怪，人曲说唱”，曾创作《耍秀才诸宫调》（孟元老：《东京梦华录》），可惜他的作品没有流传下来。这种多调性的说唱音乐，以体制宏大、曲调丰富而著称，在表演时有说有唱，所用伴奏乐器主要也是鼓、板和笛，后来也有用水盂打拍，或用弦索伴奏的。目前保存下来最完整的诸宫调作品是金章宗时董解元的《西厢记诸宫调》的全部唱词。在金、元时期，“解元”是文人的通称。董解元创作的这部作品，俗称“董西厢”。他在改编时发展了原来的故事情节，大胆地歌颂了婚姻自主，有着明显的反



封建礼教倾向。《西厢记诸宫调》全本共用了十四个宫调，即正宫、道宫、南吕宫、黄钟宫、大石调、双调、小石调、商调、越调、般涉调、中吕调、高平调、仙吕调、羽调。基本宫调有151个，连变体（即“又一体”）在内，则有444个之多。清代乾隆年间周祥钰等人所编的《九宫大成南北词宫谱》中还保留有《西厢记诸宫调》的148个曲调，占其全部曲谱的三分之一<sup>①</sup>，为研究宋、金时代的音乐提供了珍贵资料。诚然，这些清代记录的曲谱，随着时代的发展，尤其是受到昆曲的影响，风格面貌已有所不同，但对于认识诸宫调的音乐特点，仍然有着一定的价值。其他诸宫调作品，还有无名氏作的《刘智远诸宫调》，元代王伯成的《天宝钗事》，都已残缺不全，但也有部分曲谱保存下来。无名氏所作的南戏《张协状元》中，也保存了一段诸宫调。总之，宋代这种长篇说唱音乐形式的出现，是我国说唱艺术进入成熟时期的标志，它是宋代诸多说唱音乐中的佼佼者，有较高的艺术性，尤其为士大夫文人所喜爱。

在宋代的说唱艺术中，货郎儿、陶真和涯词也是较有影响的曲种。货郎儿起源于民间小商贩沿街挑担的叫卖声调。《武林旧事》载：“叫声，自京师起撰。因市井诸色歌吟、卖物之声，采合宫调而成也。”它也是宋代城乡商业经济高度发展的产物，音乐具有更多民间、通俗的特色。涯词的文词较为典雅，内容与“说话”相似。南宋《西湖老人繁胜录》载：“唱涯词只引子弟，听陶真尽是村人”，涯词深为城市中的“子弟”所喜爱。陶真无论题材、歌词都较通俗，流行于广大农村地区，一般认为它与后世弹词的形成有较密切的渊源关系。

<sup>①</sup> 杨荫浏《中国古代音乐史稿》(上册)

宋代是我国说唱音乐非常发达的时代，有着多和多样的音乐风格，集中了当时音乐艺术许多方面成就，对于戏曲音乐的发展也起到了一定的推动和促进作用。

## 每欲望九嶷，为潇湘之云所蔽

### ——琴曲《潇湘水云》

宋代是我国古琴艺术有着显著发展的重要时期。宋代科学技术的突飞猛进，对于艺术的发展起到一定的推动作用。尖锐的民族矛盾以及统治集团面对金、元的人侵所表现的腐败无能，一再丧权辱国，引起了爱国琴人的极度愤懑。因此，宋代的古琴艺术，无论在琴技手法的复杂精妙，或是在琴曲创作的内容深度方面，都较之前代有很大的突破。

唐代的古琴艺术在外来音乐潮流的冲击下，社会地位受到一定影响，但在宋代，古琴又迅速地恢复了正统音乐的地位。宋代若干皇帝也提倡古琴，如宋太宗赵匡义身边不但有“鼓琴为天下第一”的琴待诏朱文济，而且独出心裁地下令将七弦琴增为九弦。宋徽宗赵佶也嗜琴如命，曾专门设立“万琴堂”，搜集南北名琴绝品，其中最为名贵的就是唐代造琴名匠雷威所造的“春雷”琴。后来北宋灭亡，宋徽宗当了俘虏，“春雷”琴也落入金章宗完颜璟之手，章宗临终时还挟琴陪殉。统治者的提倡，对于促进古琴艺术的发展也起到有力的推动作用。古琴又是中华民族最古老的乐器之一，在外族不断入侵的情况下，弹奏古琴也往往成为宋代文人坚持民族气节的象征。所以，宋代古琴产生了许多有着师承渊源、世代相传的艺术流派。如宋初的宫廷待诏朱文济，他

的得意门生是京师的和尚慧日大师夷中。夷中“尽得其法”，又传授给越僧义海，“海尽夷中之艺”。《梦溪笔谈》云：“海读书，能为文，士大夫多与之游，然独以能琴知名。海之艺不在声，其意韵萧然，得于声外，此众人所不及也。”夷中另一弟子是知白，欧阳修有诗赞美知白的演奏：“吾闻夷中琴已久，常恐老死失其传。夷中未识不得见，岂谓今逢知白弹。遗音仿佛尚可爱，何况之子传其全。”义海的学生是则全和尚，则全的弟子是钱若僧照旷……，如此师徒相传已是到了宋徽宗政和、宣和年间。这一琴传系统纵贯北宋达一个半世纪之久。北宋政和年间(1111—1118)周玉润的《琴论》亦云：“京师、两浙、江西，能琴者极多，然指法各有不同。京师过于刚劲，江西失于轻浮，惟两浙质而不野，文而不史。”概括了宋代几个琴学流派的艺术风格，尤为推崇浙派所具有的质朴而不粗野，细腻而不呆板的演奏特色。然而，在宋代众多的琴人和琴曲中，最具代表性的当推郭沔和他所作的《潇湘水云》。

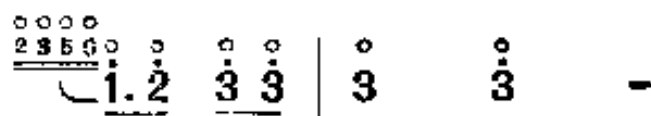
郭沔，字楚望，浙江永嘉（今浙江丽水）人，生卒年不详。一生主要活动于南宋淳祐、咸淳年间（1241—1274），曾为光禄大夫张岩的门客，其间整理过抗金名将韩侂胄的祖传古谱。在当时南宋都城临安一带，出现了一个以郭沔为师承渊源的琴学流派，如他的学生刘志方，以及杨瓚、徐天民、毛敏仲等人，人们称之为“浙派”<sup>①</sup>。他们的琴曲艺术对后世有着深远的影响。郭沔创作的琴曲有《潇湘水云》、《步月》、《秋雨》、《春雨》、《飞鸣吟》、《泛沧浪》等多首，《潇湘水云》则是七百余年来流传最广，最有影响的一首琴曲。

① 许健《琴史初编》

《潇湘水云》最早刊印于明代朱权编撰的《神奇秘谱》(1425)之中。解题曰：“是曲也，楚望先生郭沔所制。先生永嘉人，每欲望九嶷，为潇湘之云所蔽，以寓倦倦之意也”，其后琴家多袭用此说。潇、湘，乃是古代湖南境内的两条河流。九嶷山也位于湖南境内（今湖南宁远县南），据传舜葬于此地，在人们心目中是崇高民族精神的象征。在元兵入侵，百姓相率南迁之时，郭楚望曾定居于湖南衡山附近。乐曲内容描写作者泛舟于潇湘两水的汇合处，想眺望九嶷山，却被云雾遮住，不禁触景伤情，心头涌起无比惆怅和愤慨的感情。这是一首洋溢着高度爱国主义热情的音乐名作。

现存《潇湘水云》的琴谱多达五十种。明代原为十段。《神奇秘谱》标为：一、洞庭烟雨；二、江汉舒情；三、天光云影；四、水接天隅；五、浪卷云飞；六、风起水涌；七、水天一碧；八、寒江月冷；九、万里澄波；十、影涵万像。清代则发展为十八段。全曲可分为包括引子、尾声的四大部分。

引子是全曲的序奏，用泛音演奏。由五声音阶上行级进的装饰音引出八度跳跃的音型，圆润飘逸的泛音和跌宕起伏的自由节奏描绘出一幅轻雾缭绕、水波荡漾的优美意境。这也是贯串全曲的主要核心音调，



第一部分包括二、三两段，引子中的核心音调在这里发展成完整的音乐主题。延绵不断的旋律仿佛是云水苍茫的壮丽景色，又似乎融汇着作者的苦闷心情。随后，曲调以较大起伏展开，表

现作者为国家的命运忧心忡忡的复杂内心世界。

第二部分包括四至八段。开始是琴家们称之为“水云声”的段落。它运用“往来”、“荡吟”的技巧在古琴低音区滑奏，颤动的音色使人产生水荡云移的联想，犹如目睹山河破碎而引起的痛苦情感，从而发出的呻吟之声，有着深刻的表情作用。随后，乐曲进一步展开，音乐变得急促、跳荡，“水云声”在音调中时隐时现，犹如起伏不停的波涛，将乐曲情绪引向高潮。

第三部分包括九至十六段，音乐波澜起伏，富于变化，是全曲最为激动人心的部分。音乐利用散音、按音、泛音的不同色彩和大音程的跳进、大幅度的吟音等手法，成功地描绘了云水激荡、奔腾翻涌的奇伟景象，也酣畅淋漓地抒发了作者忧国忧民之情。

第四部分包括十七、十八两个段落，曲调趋向舒缓、平稳，低沉的音调中渗透出凄凉的情绪。末段连续出现“打圆”的变徵音，有着进入新调的感觉，令人耳目一新，犹如燃烧着的火焰熄灭前闪出的一线光亮。在调性的安排上也富有新颖的色彩。

尾声是一串清亮的泛音，下行进行的音调似乎是作者无可奈何的叹息，象征着一片爱国热忱终于被无情的现实所击碎。曾经怒涛汹涌的潇湘水云至此风平波息，惟有感情的余波尚在微弱地荡漾。

历代琴家都十分赞扬《潇湘水云》的艺术成就，如汪芝编撰《西麓堂琴统》（1549）云：“其播弄云水，有扁舟五湖之思。抚弦三叹，不觉胸次洞然。”苏璟编辑《春草堂琴谱》（1744）云：“鼓潇湘则天光云影，容与徘徊、笛中情景，当作何如体会，鼓者听者两不知也。”这是一首结构和技巧相当复杂的乐曲，富

有多种清绪的变化，全曲波澜起伏，气势壮阔，结构严密，情景交融，有着高度的思想性和艺术性，是我国民族音乐遗产中一支不多见的优秀琴曲。

## 盖其制两弦间以竹片轧之

### ——我国弓弦乐器的问世

在我国乐器发展史上，弓弦乐器产生的确切年代是一个有争议的问题。它在历史上出现较晚，如果说，土鼓、石磬之类的原始敲击乐器可能是最早出现的乐器的话，接踵而来的便是骨哨、陶埙一类可以发出简单音高的吹奏乐器；琴、瑟、箏等类的弹弦乐器也较早地跻身于上古音乐的行列。“八音克谐”、“金声玉振”，则已是弹弦、吹奏、敲击几类音律精密的乐器规模宏大的合奏形式的生动写照。笙簧、琵琶、箏箫、羌笛、羯鼓等外来乐器的传入，又进一步丰富了我国古代的乐器种类，在社会音乐生活中发挥了广泛的作用。但惟独胡琴一类弓弦乐器姗姗来迟，直到公元十一世纪左右方始在宫廷音乐和民间音乐中崭露头角。

沈括《梦溪笔谈·补笔谈》卷一中记录了一则珍贵的资料：“熙宁中，官宴。教坊伶人徐衍奏稽琴，方进酒而一弦绝，衍更不易琴，只用一弦终其曲。自此始为‘一弦稽琴格’。”熙宁（1058—1077）是宋神宗赵顼的年号，亦即沈括中、晚年所生活的时代。宋代教坊是宫廷设置的燕乐机构，在北宋和南宋年间曾两度设置。宋代教坊除拥有专业乐工之外，还吸收部分民间艺人参加宫廷饮宴的演出。徐衍的身分则应是教坊专业乐工。他演奏弓弦乐器稽琴已经具有相当高超的技艺，以至在突然断一根弦的情况

下,还能自如地将乐曲演奏完毕。人们将它称之为“一弦独鸣”。据《事林广记》载:“稽琴,二弦,以竹轧之,其声清亮。”它在宋代被列为教坊乐队的主要乐器之一,并且在演奏人数上超过了琵琶<sup>①</sup>。弓弦乐器在宋代受到高度重视,并且出现了技艺非凡的高手,是由于适应曲子词、说唱音乐和戏曲音乐等声乐艺术的伴奏需要而兴盛起来的,也标志着我国古代的器乐艺术已进入吹、拉、弹、打四大乐种齐全的新时期。

关于我国弓弦乐器产生的时期,目前有几种说法。

唐代已出现一种拉弦乐器——轧筝。唐朝一个名皎然的和尚,姓谢,字清昼,乃南朝宋谢灵运的十世孙。他在《观李中丞洪二美人唱歌、轧筝歌》中写道:“君家双美姬,善歌工筝人莫知。轧用蜀竹弦楚丝,清哇宛转声相随。夜静酒阑佳月前,高张水引何泠泠。美人矜名曲不误,蹙响时时如迸泉……。”《旧唐书·音乐志》亦载:“轧筝,以竹片润其端而轧之。”轧筝可能是由弹拨乐器箏演变而成的一种弓弦乐器。目前广西壮族地区流传的“瓦琴”是与轧筝类似的乐器。然而,轧筝在历史上并未成为全国性的弓弦乐种,后来也只是遗存于局部地区。

我国弓弦乐器胡琴的前身是名叫奚琴的古老乐器。陈旸《乐书》中记述了奚琴的形制:“奚琴,本胡乐也;出于弦鼗,而形亦类焉;奚部所好之乐也。盖其制两弦间以竹片轧之,至今民间用焉。”奚族是我国北方的少数民族,原居辽水上游,汉时称乌桓,北魏时自号库真奚,隋唐时称奚。奚琴即由奚族传入中原。它的形制特征是圆形琴筒,有两根弦,以竹片为弓夹于两弦间,奚琴后来也叫嵇琴,与后世胡琴的形制特征基本相仿。这类弓弦

① 《东京梦华录》卷九和《武林旧事》卷一、卷四

乐器最迟在宋代已经流行，并在宫廷和民间广泛使用。

沈括《梦溪笔谈》卷五中记载了当时流传在西北地区兵营中的五首歌谣，其中第三首为：马尾胡琴随汉车，曲声犹自怨单于。弯弓莫射云中雁，归雁如今不寄书。诗中提及的“马尾胡琴”，虽未在形制上作具体描述，但一般认为它无疑是一种弓弦乐器。

宋代除出现弓弦乐器奚琴、马尾胡琴之外，据《宋史·乐书》记载，景德三年(1006)，乐工单仲辛还改制成十九簧笙。后来，人们将三种大、小和音高不同的十九簧笙分别称为竽笙、巢笙、和笙。当时，四川地区还出现一种有三十六簧的“凤笙”，各有十二个低音、中音、高音。其他乐器，也有不少改革与创新。弓弦乐器的出现不是孤立的现象，而是进一步发展器乐艺术的时代需要。自此，古代的器乐艺术进入一个以民族化为标志的历史新时期，这一特色，在近一千年中可以说是一脉相承的。

## 两种不同体系的调名解释

### ——“之调”和“为调”

北宋元丰五年(1082)，音乐家范镇指出我国古代律调中存在着两类调名体系的情况。他说：“自唐以来至国朝，三大祀乐谱并依《周礼》，然其说有黄钟为角、黄钟之角。黄钟为角者，夷则为宫；黄钟之角者，姑洗为角。十二律之于五声，皆如此率。而世俗之说，乃去之字，谓太簇曰黄钟商，姑洗曰黄钟角，林钟曰黄钟徵，南吕曰黄钟羽……”<sup>①</sup>，文中明确地提出了对同一宫调名称的两种解释方法。但范镇的这一理论，并未引起世人

<sup>①</sup> 《宋史》卷一二八



的普遍注意，直到1936年，郭沫若将日本学者林谦三著《隋唐燕乐调研究》一书译成中文出版，书中“唐燕乐调之调式”一节中用了“之调式”、“为调式”两个名词，我国古代有关这两类调名体系的问题开始引起了人们的重视。

我国传统乐学本来有着自己独特的理论体系，在古代的乐调名中，有一类调名是由律名和阶名结合而成的，如“黄钟商”、“大吕角”、“姑洗羽”等等。但是，按照不同的调名体系，又可作不同的解释，如果搞不清楚这类调名的命名方法及其体系，就会产生调名上的混乱。比如“黄钟商”，假定把黄钟作C，按“之调”解释，即为“黄钟之商”(D)，按“为调”解释，则是“黄钟为商”(C)，它们的调式主音相差一个大二度。再如“黄钟角”，按“之调”解释，即黄钟为宫，黄钟之角乃是姑洗(E)，按“为调”解释，即黄钟为角(C)，乃是夷则为宫，它们的调式主音又相差一个小三度，以此类推。这就是古代律调名中存在的“之调”和“为调”两种命名方法的不同体系。它实际上是由于古代两种不同的旋宫方法——左旋和右旋——的差异所造成的。下一图表较清楚地表明了两种调型的对应关系<sup>①</sup>：

该表查阅方法，如按“为调型”，则先查横向律名，再查竖向阶名。如“黄钟角调”，则属夷则均，即夷则为宫，无射为商，黄钟为角，太簇为变徵，夹钟为徵，仲吕为羽，林钟为变宫。再如“林钟商调”，则属仲吕均，即仲吕为宫，林钟为商，南吕为角，应钟为变徵，黄钟为徵，太簇为羽，姑洗为变宫等等。如按“之调型”，则先查竖向律名，再查横向阶名，如“黄钟角调”，并非黄钟为角，而是姑洗为角，乃是黄钟宫均的角调

<sup>①</sup> 高效鹏 《“为”、“之”调型名调法浅释》(《中国音乐》1985年第4期)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

为调型 之调型	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
应钟		商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫
无射	商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫	
南吕		角		变徵	徵		羽		变宫	宫		商
夷则	角		变徵	徵		羽		变宫	宫		商	
林钟		变徵	徵		羽		变宫	宫		商		角
蕤宾	变徵	徵		羽		变宫	宫		商		角	变徵
仲吕			羽		变宫	宫		商		角	变徵	徵
姑洗		羽		变宫	宫		商		角	变徵	徵	
夹钟			变宫	宫		商		角	变徵	徵		羽
太簇			变宫	宫		商		角	变徵	徵		羽
大吕		变宫	宫		商		角	变徵	徵		羽	
黄钟	变宫	宫		商		角	变徵	徵		羽		变宫

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

式。即黄钟为宫，太簇为商，姑洗为角，蕤宾为变徵，林钟为徵，南吕为羽，应钟为变宫。但在概念的表达上，“为调”以强调调式主音为基准，即乐调中以哪一个音为主音，就用律名直接指明哪一个音高。现代音乐术语中的C徵调、D商调或C sol调、D re调等即相当于单指主音的“为调”调名。“之调”则是单指宫音音高的调名，如现代简谱所用的 $1=C$ 、 $1=D$ ，或称C调、D调之类。用律名指明乐调中某一音的音高，都能达到定调的目的。但由于后来在律调名中省去了“之”字、“为”字，因而产生了两类调名互相混淆的情况。

在我国古代，不同时代和不同系统之间，对律调名有着不同的解释。《周礼》载：“凡乐，圜钟为宫，黄钟为角，太簇为徵，姑洗为羽……”，显然是属于“为调”体系。但战国初期的曾侯乙墓所出土的编钟铭文记载以及晋代荀勖的笛上三调所用的调名，无疑又属于“之调”体系。唐代雅乐袭用《周礼》的旋宫方法，又采用“为调”体系，而燕乐二十八调却完全属于“之调”系统。到了宋代政和七年(1117)，宋徽宗下诏正式废除“为调”系统而改用“之调”系统。所以，政和七年以前沈括在《补笔谈》中对“越调”是按“为调”系统解释的，“黄钟商今为越调”；而政和七年之后的姜夔在《白石道人歌曲》中则以“无射商”解释。这是由于调和调式两种关系之间，因安放的重点不同而产生的不同解释<sup>①</sup>。如分清这些关系，则对于古代不同体系的调名解释就会得出一个合理的结论。

日本学者林谦三提出的“为调式”、“之调式”理论，在国内、外音乐界有一定影响，但一般容易单从“调式”的角度去理

<sup>①</sup> 杨荫浏《中国古代音乐史稿》

解。我国古代音乐理论中的“调”字，除泛指一般音高现象外，既可专指调高、调均，又可专指调式，也可兼指调高（调均）和调式，它的含义是现今“调式”所无法替代的。所以，古代有些调字是指调式，有些调字并不指调式，例如D调和D商调，同用一个“调”字，但前者是单指调高，后者兼指调高、调式<sup>①</sup>。因此美国哈佛大学赵如兰教授在《宋代音乐研究》一书中将它称作“为调体系”和“之调体系”，有人认为采用“为调”、“之调”来统称我国古代音乐中的有关律调名比较妥当<sup>②</sup>。至于目前的情况，传统音乐的两种调名体系依然存在着，应如何处理呢？杨荫浏先生认为：“鉴于过去所已产生的混乱情形，今天再不宜于重蹈复辙。我们今天对于调和调式，要有明确而统一的名词，而且对这类名词，要有明确而统一的解释。在为调式和之调式两种系统之间，我们要接受历史发展中前人的经验，选择之调式的系统，为我们今天的系统——历史上确立了之调式系统之后，为调式系统就已无形中自然放弃<sup>③</sup>”，从而在今天建立起切合我们民族音乐实践的传统乐律学理论体系。

## 超然远览，奋其独见

### ——蔡元定和他的十八律

蔡元定（1135—1198）是南宋著名律学家，字季通，建阳（今福建省建阳县）人。他所生活的年代，正是宋代理学喧嚣尘

① 陈应时 《调和调式》（《中国音乐》1982年第3期）

② 陈应时 《传统调名中的“之调”和“为调”》（《中国音乐》1982年第2期）

③ 杨荫浏 《中国古代音乐史稿》

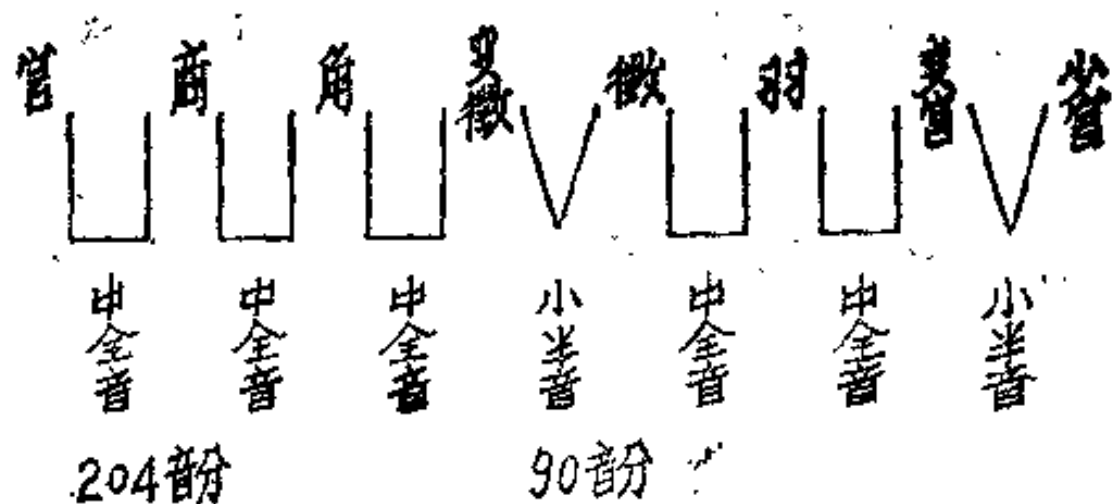
上之时。所谓“理学”，其主要哲学概念便是“理”，就是天生的道理，认为世界上一切事物都是从一个“理”派生而出的。这是为了维护封建统治秩序而为儒家学说披上的哲学外衣。朱熹（1130—1200）是儒家理学的集大成者，聚徒讲学五十余年，门人甚众，蔡元定是他的弟子之一，而且被朱熹称作“超然远览，奋其独见”，是富有创造精神的人物。但后来在宰相韩侂胄禁止理学的斗争中，他被贬逐，死于春陵。蔡元定著有《律吕新书》、《洪范解》、《大衍详说》、《燕乐原辨》等有关乐律宫调研究方面的著作，并在《律吕新书》一书中提出了著名的十八律理论。

所谓十八律，就是用三分损益法生成十二正律之后，继续往下生六律而构成的一种律制。这六个律蔡元定称之为变律，即“变黄钟”、“变林钟”、“变太簇”、“变南吕”、“变姑洗”、“变应钟”，加上原有的十二律，共十八律。其方法是在十二正律的六个大半音之间各增加一个变律，而六个变律都比原有的同名律高一个最大音差，使它们与次一律之间构成小半音关系，其排列如下：

变	变	变	变	变	变
黄	黄	大	太	太	夹
姑	姑	中	蕤	林	林
夷	南	南	无	应	应
钟	钟	吕	簇	簇	钟
洗	洗	吕	宾	钟	钟
则	吕	吕	射	钟	钟

十八律的意义在于解决古代十二律旋宫后的音程关系与黄钟宫调不尽相同的弊病。这是由于三分损益律所生的十二律是一种不均匀律，它的半音程有大一律和小一律两种。若用目前国际通用的音分值来衡量，若平均律的半音音程为100音分，那末，三分损益律的大一律有114音分，而小一律只有90音分，其间相差

一个最大音差(24音分, 又称毕达哥拉斯音差), 所以由两个半音音程合成的全音音程, 可以有三种——大全音是  $114 + 114 = 228$  音分, 中全音是  $114 + 90 = 204$  音分, 小全音是  $90 + 90 = 180$  音分。因而在十二律中定取十二调的七声音阶, 各音间的音程关系便不可能取得统一, 而且会出现七种不同的音阶形式, 给旋宫转调带来很大困难<sup>①</sup>。蔡元定的十八律中的六个变律, 都比同名正律高一个最大音差(24音分), 从而自然地与次一律构成小半音关系(90音分), 在以十二正律为宫时, 可以在所有十二均中严格保持三分损益律七声音阶中特有的音程<sup>②</sup>:



蔡元定的十八律, 在理论上合理地解决了三分损益律的转调问题, 虽然律数上有一定限制, 限用十二正律为宫, 但在一定范围内可以适应各种调式, 从而使三分损益律的理论更趋于完善。它沿用京房六十律的前十八律, 却有着一定的实用价值和科学见解。自然, 蔡元定的十八律仍未脱离三分损益律的局限, 无法解决“黄钟还原”问题, 即不能循环往复地旋宫, 但他的十八律理论, 在当时律学研究方面是一个突破, 有一定的历史价值。

① 杨荫浏《中国古代音乐史稿》

② 《中国音乐辞典》

## 上自唐虞，下迄皇宋

### ——宋代音乐论著

两宋时期是我国古代科学技术发展的鼎盛时期，中国古代三大发明（印刷术、指南针、火药）的研究成果均集中于宋代。此外，在天文、历法、数学、医药、地质、物理等领域也有许多突出的成就，音乐理论研究领域也出现了一批以严肃考据和研究为特点的有价值的音乐论著。

《陈旸乐书》是我国古代第一部音乐百科全书式的著作。陈旸，字晋之，福建福州人。生卒年不详，一生主要活动于北宋神宗、哲宗、徽宗时期。《乐书》共二百卷，是一部规模巨大的音乐理论著作。耗时二十余年，成书于哲宗元符二年（1099），并于徽宗崇宁二年（1103）进献朝廷。这部带有综合性特点的著作，前九十五卷摘录《周礼》、《仪礼》、《礼记》、《诗经》、《尚书》、《春秋》、《周易》、《孝经》、《论语》、《孟子》等书中有关音乐的论述，为之训义，阐述儒家的音乐思想。后一百零五卷论述律吕、历代乐舞、乐器、杂乐、百戏、典礼等，对前代与当代的宫廷雅乐、民间音乐和少数民族音乐（即雅、俗、胡三部）均有较详细的说明。乐器图说中对不少乐器附图加以介绍。其来源均取自现已散佚且少见于他书的唐宋乐书，如《唐乐图》、《乐法图》、《律书乐图》、《大周正乐》、景祐冯元《乐记》等<sup>①</sup>，因而保存了极为难得的古代音乐史料，成为宋代最重要的音乐文献之一。

<sup>①</sup> 《中国音乐辞典》

陈旸是北宋时期宫廷雅乐派的代表人物，音乐思想具有保守倾向。他以儒家的中庸之道作为衡量音乐的标准，认为“古乐之发，中则和，过则淫”。对俗乐和胡乐也持否定态度。在乐律音阶上，反对用变宫和变徵二音，主张“五声十二律，乐之正也；二变四清，乐之蠹也”。在音域方面，又主张只用一个八度之内的音，所有这些，都是宋代宫廷雅乐派复古主义思想的反映，表现了作者的历史局限性。但总的说来，这部体制宏大、资料丰富的音乐论著反映了宋代音乐学术研究的高度成就，具有非常重要的价值。

王灼的《碧鸡漫志》是一部以论述古代歌曲为主的著作。王灼，字晦叔，号颐堂，又号小溪，四川遂宁人，生平事迹不详。南宋绍兴年间，王灼寓居于四川成都碧鸡坊妙胜院，书则因地取名，故称《碧鸡漫志》。作者在序言中说：“乙丑冬，予客寄成都之碧鸡坊妙胜院，自夏涉秋，与王和先、张齐望所居甚近，皆有声妓，日置酒相乐……，因旁缘是日歌曲，出所闻见，仍考历世习俗，追思平时论说，信笔以记。”称之“漫志”，则作者自认为不是一部完整、系统的著作。此书集稿于绍兴十五年（1145），完成于绍兴十九年（1149）。

《碧鸡漫志》共分五卷，内容可以分作三部分：一是论述上古至汉、魏、晋、唐歌曲的衍变；一是品评北宋词人的风格和流派；一是考证唐代乐曲命名的原因，兼及其与宋词的关系，并所属的宫调<sup>②</sup>。作者本人精研音律，在对待歌曲内容与形式的关系上，有一定的独特见解。如“古人初不定声律，因所感发为歌，而声律从之”。“古者，歌工，乐工，皆非庸人”。“古人因

<sup>②</sup> 中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》（第一集）《碧鸡漫志提要》。



事作歌，输写一时之意，意尽则止，故歌无定句；因其喜怒哀乐，声则不同，故句无定声”，这些都是有识之见。书中还记录了北宋民间艺人张山人、孔三传等有关活动的材料。这部著作对唐代乐曲作了不少考证，而宋词音乐又是作者亲自所闻，因而这部书具有很高的史料价值，是研究唐、宋音乐不可不读的一部重要著作。

朱长文的《琴史》是我国最早的一部琴史专著。它主要是搜集“上自唐虞，下迄皇宋”的一百多位琴人的事迹，可以看作我国古代第一部音乐家传记作品。朱长文（1038—1098），字伯原，号乐圃，北宋时人。十九岁就考中进士，后来因坠马伤足，不愿出任作官，便在家乡苏州教书、写作。晚年方出任太学博士、枢密院编修等文职。朱长文出身于官宦书香门第，祖父朱億曾任宋太宗时的刑部尚书，善鼓琴，曾被召入宫中弹琴而博得太宗的嘉奖。朱长文家有藏书二万卷，他曾说：“以此遗子孙，不贤于多财耶？”他自己博览群书，著作甚丰，有百卷之多，后在兵火中遗失过半。《琴史》是由他的侄孙朱正大于南宋绍定六年（1233）付之刊印、传诸后世的。

《琴史》共分六卷，前五卷在“经史百家、稗官小说莫不旁搜博取”的基础上记述了162位琴人或与琴有关的人物的事迹，共146个条目。后一卷收有11篇论著，论述了琴的形制、弦徽、各部位名称、音调、琴歌、有关琴的美学理论等问题。它以编用前人记叙的史料为主，保存了不少珍贵资料。如《白乐天》条载：“白居易，字乐天。自云嗜酒、耽琴、淫诗，凡酒徒、琴侣、诗客多与之游。每良辰美景或花朝月夕，好事者相过，必为之。先拂酒罍，次开诗篋，既酣，乃自援琴，操宫声，弄《秋思》一

遍。若兴发，命家僮调法部丝竹，合奏《霓裳羽衣》一曲。放情自娱，酩酊而后已”，但其材料多未注明出处。他在文中提出“琴有四美，一曰良质，二曰善斲，三曰妙指，四曰正心”的美学理论，从琴的选材、制作，直到技巧、感情都要求达于完美的境界，只有这样，才能称作“尽美”，这在琴学理论上是提出了很高的标准。朱长文的《琴史》是一部富有创造性成果的著作，尤其对古代音乐人物事迹的记载，开创了一个集大成的体例。

沈括的《梦溪笔谈》是我国古代一部综合自然科学和人文科学的划时代的著作，内容涉及天文、数学、物理、化学、生物、地质、地理、气象、医学、工程技术、文学、史事、音乐、美术等极其广阔的领域。全书（《梦溪笔谈》26卷，《补笔谈》3卷，《续笔谈》1卷）凡609条，音乐部分主要集中在卷五、卷六两卷中，共有50多个条目。

沈括（1031—1095）字存中，钱塘（今杭州）人，仁宗嘉祐进士。曾参与王安石变法运动，晚年居润州（今江苏镇江），筑梦溪园，将一生所见所闻写成《梦溪笔谈》。书中的音乐部分，对古代乐律、音乐评论、器乐演奏、唐宋燕乐、乐器制作、声音共振现象等方面都有比较深入的研究和精深的见解。如《补笔谈》卷一，乐律536条载：“古乐钟皆扁，如盒瓦。盖钟圆则声长，扁则声短。声短则节，声长则曲。节短处声皆相乱，不成音律。后人不知此意，悉为圆钟，急叩之多晃晃尔，清浊不复可辨。”从物理性能与声音效果方面将圆钟与扁钟作了科学的比较。沈括比较重视民间音乐，对北方少数民族的音乐也进行过调查研究，文中有许多独创性的论述，反映出我国古代音乐研究的重大成果。据《宋史·艺文志》载，沈括尚著有《乐论》、《乐器图》、

《三乐谱》和《乐律》等音乐专著，可惜都已失传。

此外，自隋代虞世南编纂的我国现存最早的一部类书《北堂书钞》问世以来。自唐宋至明清，先后出现了许多采辑各书、以备检用的类书，其中大都设有音乐门类，都是从经、史、子、集历代音乐专著及其他著作中摘引出的与音乐有关的资料。这批类书中，尤以宋人著作占有很大比重，如李昉等辑《太平御览》、吴淑撰注《事类赋》、高承辑《事物纪原》、王钦若等辑《册府元龟》、白居易辑、孔传续辑的《唐宋白孔六帖》、叶廷珪辑《海录碎事》、潘自牧辑《记纂渊海》、祝穆辑《新编古今事文类聚》、谢维新辑《古今合璧事类备要》、王应麟辑《玉海》、陈元靓辑《新编纂图增类群书类要事林广记》等等<sup>①</sup>，辑录了历代雅乐、律吕、鼓吹乐、四夷乐、宴乐、倡优、歌、舞、乐器、有关音乐诗赋、乐府、教坊、角抵、傀儡、百戏、度量衡、图谱、琴谱等极为丰富的音乐史料。如宋末元初人陈元靓辑《事林广记》有前集十三卷、后集十三卷、续集八卷、别集八卷，其中后集卷第十二为音乐类、音谱类，续集卷第四为文艺类。琴谱中载有《开指黄莺吟》琴歌一首，由二十一个古琴减字谱谱字组成，谱字右下角附有歌词：

### 开 指 黄 莺 吟

芭	罽	炭	罽	芭	芭
黄	莺再乍黄莺	金喜	蕉	双。	双
罽	炭	有	蔗	芍	苛
得	桃	杏。	益溪	处。	又

<sup>①</sup> 中央音乐学院中国音乐研究所编《中国古代音乐史料辑要》第一辑

鹧	鸂	芍	簪	鸂	簪
直	烟	外	游蜂	去。	恣
虞	芭	鸂			
正	欲	舞			

《黄莺吟》谱（王迪打谱定稿）如下：

〔谱例十三〕

# 黄 莺 吟

1 = F  $\frac{4}{4}$

〔宋〕陈元靓《事林广记》

王 迪 定谱

6		6	-	-	6		6	-	-	6 5		5	-	6	3	
黄		莺，			黄		莺，			金衣		簇，		双	双	

3	-	-	5		5	-	2 1 6		6	-	3 5		5	-	2 1	
语，			桃		杏		花深处		处。		随		烟		外，	游 蜂

6	-	-	1		5	-	-	1		6	-	-	
去，			恣		狂			歌		舞。			

宋代遗留下来的丰富音乐资料，对于我国古代音乐史的研究，有着重要的参考价值。同时也说明了宋代的音乐理论研究，具有内容广泛、分类精细、考证深入的时代特色。

## 中正则雅，多哇则郑

### ——宋代的宫廷雅乐

我国的宫廷雅乐体制自周代确立之日起，便始终伴随着历代统治阶级的一切礼仪活动而存在，并常常与民间音乐相对立而发展。“中正则雅，多哇则郑”，宋代王灼在《碧鸡漫志》中对雅、俗乐的分界作了精炼的概括。但是，如果说宋代以前的雅乐还多少参杂了一些“俗乐”，甚至于“胡乐”成分的话，那么，宋代以后的雅乐随着封建制度日趋衰落而越来越追求“复古”，越来越僵化，艺术水平也越来越低下。因此，宋代的宫廷雅乐在我国雅乐的发展中不仅标志着转折的地位，而且在整个雅乐体系中比较富有代表性。

前面说过，雅乐主要是在祭祀仪式中演唱、演奏。宋代宫廷祭祀仪式名目繁多，有祫穀、雩祀、祀五方帝、祀感生帝、朝日、夕月、祀九宫贵神、封禅、祭九鼎、祀岳镇海滨、祀大火、祭风雨灵师、祭先农先蚕、腊祭、祭文宣王庙等等<sup>①</sup>，其中最为重要的，莫过于祭祀天地的“郊祀”和祭祀祖先的“宗庙”，二者合称“郊庙”。这两个场合使用的雅乐，便是郊社之乐和宗庙之乐。此外，朝会及其他仪式，如上皇帝皇太后尊号、册立皇后、册皇太子、乡饮酒、鹿鸣宴等等，也用一部分雅乐。宫廷礼仪及军事大典中所用的鼓吹乐，也往往属于雅乐的范畴。宋代统治阶级为维护日趋衰败的封建统治，在哲学上提倡程朱理学，宣扬三纲五常的伦理道德观念，在音乐上则祭起雅乐的亡灵，作为思想

<sup>①</sup> 杨荫浏《中国古代音乐史稿》(上册)

意识上统治人民的一种手段。

宋代雅乐的内容，按照杨荫浏先生的归纳，可以分作三类：一、专为郊庙和朝会典礼而写的乐曲，神化天地自然，歌颂统治者的功德。如宋高宗建炎初祀昊天上帝太祖位酌献所用的《英安》曲，唱辞为“赫赫翼祖，受命于天，德迈三代，威加八埏”。享祀太庙酌献太祖室用的《大定曲》，歌词为“武威震耀，文德昭宣；开基垂统，亿万斯年”。二、把地方上一些异闻奇见当作“祥瑞”献给皇帝，并创作瑞曲用于朝会典礼，作为雅乐的一个部分，如宋太宗端拱初年（988）创作的《祥麟》、《丹凤》、《河清》、《白龟》、《瑞麦》等所谓“五瑞曲”，便是将捉到麒麟、白龟，看到凤凰飞翔、黄河水清，捡到双穗、三穗麦棵作为题材加以歌颂，其实是封建文人自欺欺人的无耻吹捧。三、传说中的远古歌曲，特别是《诗经》中的歌曲，利用它为当时的封建政治服务。这种“诗乐”被列入儒家文人教授学生的科目之中，而且形成了一种风尚，并于政和七年（1117）得到宋徽宗的批准，作为宫廷音乐机构的演唱内容。其中以南宋乾道年间（1165—1173）进士赵彦肃传播的所谓唐开元年间的《风雅十二诗谱》流传最广、影响最大。

《风雅十二诗谱》是为《诗经》中“风”、“雅”部分十二首歌词谱曲的歌谱，载于南宋朱熹《仪礼经传通解》。它虽假托为唐乐，但连朱熹也提出过怀疑：“古代的诗消灭已久，不知唐代工师何所据而为此？若但如此谱，直以一声叶一字，则古诗篇篇可歌，无复乐崩之叹矣。夫岂然哉？姑存此以见歌声之仿佛。”这种一字一声的曲调，应是宋代宫廷雅乐的典型风格。歌曲依宋代大晟乐律的音高标准译写之后，其音域恰好在宋代规定的雅乐

音域，即从黄钟起至清夹钟止的十六个半音的范围以内，因而极容易歌唱<sup>①</sup>。《关雎》一曲原注：“无射清商，俗乎逸调”，也属宋代燕乐音位。因此，《风雅十二诗谱》实际上是宋人的伪造，也是长期复古思想支配下的产物。从《关雎》一曲可以了解宋代雅乐的音乐特点。

（谱例十四）

## 关 雎

1=G

（无射清商）

《风雅十二诗谱》

杨 荫 浏整理

5 3 2 3' 5 7 6 5 | 2 3 5 7' 5 2 3 5 |  
关 关 雎 鸠，在 河 之 洲。窈 窕 淑 女，君 子 好 逑。

5 3 2 3' 2 3 4 5 | 1 2 4 7' 6 7 6 5 |  
参 差 荇 菜，左 右 流 之，窈 窕 淑 女，寤 寐 求 之。

5 3 2 3' 7 1 3 2 | 7 1 7 6' 5 3 4 5 |  
求 之 不 得，寤 寐 思 服，悠 哉 悠 哉，輶 转 反 侧。

5 4 3 2' 6 2 3 5 | 7 1 2 3' 2 7 6 7 |  
参 差 荇 菜，左 右 采 之，窈 窕 淑 女，琴 瑟 友 之。

① 杨荫浏《从封建统治阶级歪曲民间音乐谈到如何对待宫廷音乐和宗教音乐问题》（《古代歌曲》）

6̣ 5̣ 7̣ 2' 2̣ 7̣ 2̣ 3̣ | 5̣ 3̣ 2̣ 6' 5̣ 3̣ 4̣ 5̣ |

参差荇菜，左右芼之，窈窕淑女，钟鼓乐之。

自宋代《风雅十二诗谱》产生以来，至元、明、清的六、七百年间，便常有所谓诗经乐谱一类作品出现。元代的熊朋来，明代的李文察、刘濂、朱载堉，清代的乾隆帝、聂双江、汪双池、邱之桂等，都曾为《诗经》谱曲<sup>①</sup>。尤其是乾隆皇帝领导下编辑的《诗经乐谱全书》（1780），将《诗经》305篇诗全部配上曲谱，还加上配器的分谱，这些歌谱以及整个清朝雅乐全部采用羽调式。在这一方面，宋代宫廷雅乐开启了神秘主义和形式主义的先河，它的原则一直为后世雅乐所沿用。

雅乐是历代统治者主观唯心思想体系的产物，是他们用以统治人民的一种手段，因此，不可避免地要违背音乐艺术本身的规律，甚至闹出许多笑话。如隋文帝时钟磬每架为十六个，计低音七个，正音七个，加上高八度的宫音和商音各一个。其所以如此，并非由于雅乐音域的需要，而是因为“宫为君，商为臣，君臣皆尊，各置一副，故加十四而为十六”（《隋书·音乐志》），完全用它来体现封建的伦理关系。宋代则更荒谬，宋徽宗时期的音乐政客魏汉律为了取媚于皇帝，居然独出心裁地建议用徽宗的右手中指、无名指、小指的长度连接起来，作为黄钟律管的长度。这种无耻的谄媚竟然得到皇帝的批准，并特地下了诏书，专门设立了“大晟府”。后来虽没能实行，但这种做法反映了雅乐的没落，它完全成为统治阶级的御用工具。此外，宋代在五声音

① 杨荫浏《从封建统治阶级至曲民间音乐谈到如何对待宫廷音乐和宗教音乐问题》（《古代歌曲》）



阶和七声音阶的使用上依然存在争议，各方的主张者都搬出皇帝作为招牌进行辩论。主张用五声音阶的人认为宫音代表皇帝，皇帝自然不能有两个，所以不能用变宫。而赞成用二变的人又强调唯有皇帝才能统治千变万化的世界，所以应该用变声。其愚昧和迂腐达到令人发指的地步。宋代雅乐体系在乐器编制、乐律制度和音阶调式等方面存在的混乱现象，是雅乐日益衰微情况的特有反映，宋代以后的统治阶级越来越提倡复古，目的是挽救封建制度的崩溃，这就使雅乐更加脱离现实，成为没有生命力的音乐古董。

雅乐，作为我国音乐历史上纵贯数千年、自成体系的乐种，是值得加以考察、研究的，事实上它也是我们民族音乐文化的一个组成部分，但却不能因此模糊对其本质属性的认识。黄翔鹏先生在《论中国传统音乐的保存和发展》一文中指出：“应该承认，古代宫廷雅乐既不总是没有生机的僵死之物，也并非全是凭空臆造的‘假古董’。……有些假古董其实也还有一定的历史价值。出于宋代宫调理论并采用宋代音高标准的所谓《大唐开元风雅十二诗谱》是这种例子。清宫的全套雅乐乐器和清代遗留下来的各地文庙祭孔音乐（包括海外）也是这种例子。最近十多年来，我们通过对先秦钟磬乐的研究，渐渐辨别出清代拟制古代雅乐乐器的几乎充斥全盘的虚伪性。其中某些乐器甚至可以假到仅供摆设而完全不能演奏的程度。但是，这并不妨碍它们的设计者用于礼仪的用途；也不妨碍我们国家级的博物馆作为历史文物而予收藏。……文庙祭孔活动，这即使只是晚清的遗存，无论作为民俗活动、或作为一种文化史的遗迹看待，全都未可厚非<sup>①</sup>”。对于我们如何看待古代雅乐的性质和作用，有着一定指导意义。

<sup>①</sup> 《中国音乐学》1987年第4期

## 养人才，编传奇，一时气候云集

### ——高度繁荣的元代杂剧

宋、金时代的北方杂剧，已经发展到相当的高度，它的形成初步奠定了我国戏曲艺术的基本特征和规模。及至南宋灭亡，元王朝统一中国之后，杂剧出现了极其繁盛的局面。“通常被人们习惯称为‘元曲’的北杂剧，和唐诗、宋词一样，历来被认为是代表一个时代的艺术”<sup>①</sup>。自然，这一具有时代意义的戏曲繁荣局面的形成，并不是一下子成功的。在艺术形式上，它是在宋杂剧基础上的积累和发展，此外还有着一定的政治、经济、文化等多方面的社会原因。

#### 一、尖锐的社会矛盾以及民族文化的交融

自北宋末年起，尖锐的阶级矛盾和民族矛盾始终是交错发展的。元朝统一中国以后，蒙古统治者对各族人民实行了残酷的阶级压迫和民族歧视，他们利用分化政策，把各族人划为四大类：第一类是蒙古人；第二类是色目人，泛指西域各族和西夏人，还包括阿拉伯人在内；第三类是汉人，实际上是原金统辖区的汉人和契丹人、女真人、高丽人；第四类是南人，也即原南宋统治区域的汉人。蒙古人比色目人高一等，色目人又比汉人、南人高一等，上层官员多为蒙古人和色目人，汉族人民则处于被奴役的地位。这种民族歧视和隔离政策，使得下层的中国人长期过着黑暗而悲惨的生活。蒙古贵族还把人们分为十个等级，即“一官、二吏、三僧、四道、五医、六工、七匠、八娼、九儒、十

<sup>①</sup> 张庚、郭汉城主编《中国戏曲通史》（上）

丐”<sup>①</sup>。黑暗的社会现实使得以汉族为主的各族人民反对蒙古统治者的斗争此起彼伏、连绵不断。充满了各种尖锐的民族矛盾和阶级矛盾的社会生活便成为当时文艺作品的重要主题，杂剧艺术则以进一步戏剧化的发展，来适应表现特定时代的需要。

事物往往是一分为二的，元朝的建立，从另一方面来说，它促使北方各民族人民与汉族人民杂居在一起，客观上加强了各民族之间文化生活的交流。元代的北杂剧广泛吸收了北方少数民族的歌舞、声腔和语汇，形成了新颖的时代特色。元杂剧的繁荣与发展，也是各族人民共同努力的结果。

## 二、城市经济的畸形发展

元朝统治者统一中国后，将蒙古族落后的生产方式带到了中原地区，任意圈占土地，开辟牧场，严重破坏了农业经济的发展。与此同时，蒙古统治者把掠夺来的大宗财富用于挥霍享乐，又造成了城市经济的畸形化发展。元代都城大都（今北京），当时便是一个十分繁华的城市，不仅集中了大批贵族、富豪，各类工匠，各路商人也纷纷聚集，也是各种伎艺与优秀演员的汇集中心。据意大利著名旅游家马可·波罗（Marco polo, 1254—1324）在《马可·波罗行记》一书中载：“外国巨价异物及百物之输入此城者，世界诸城无能与比。盖各人自各地携物而至，或以献君主，或以献宫廷……，百物输入之众，有如川流不息。仅丝一项，每日入城者计有千车”。“营业之妓女，娼好者达两万人，每日商旅及外侨往来者，难以数计，故均应接不暇。至所有珍宝之数，更非世界上任何城市可比。”高度繁荣的城市经济为元杂剧的发展提供了物质条件。著名的杂剧作家关汉卿、王实甫、马致

<sup>①</sup> 谢枋本《叠山集》

远、纪君祥等都是大都籍人。著名演员珠帘秀、顺时秀、天然秀、司燕奴等也经常在大都演出，“观者挥金与之”。广大市民也渴求从杂剧艺术中寻求精神寄托，从而加入昼夜川流不息的观众队伍。所有这些，又成为元代杂剧蓬勃发展的一个重要原因。

### 三、作家熟悉社会生活

元杂剧反映的社会生活面非常广阔，多种多样的题材，各式各样的人物，尖锐复杂的矛盾，在杂剧作品中都有生动的记录，相当深刻地揭露了元代封建社会的本质。这是由于元代文人的社会地位极其低下，居于娼妓之下，仅比乞丐稍高，根本得不到蒙古统治者的重视与信任。科举考试被长期废除，杜绝了读书人的进身之阶。因此，不少有正义感而富有才华的文人纷纷投身到杂剧创作中来。由于他们中间许多人比较接近人民，熟悉社会生活，又能冲破传统观念的束缚，敢于提出各种社会问题，懂得戏曲艺术的创作规律，并且具有较高的创作技巧，所以能够写出许多富有民主精神的优秀杂剧作品。自然，优秀的杂剧演员在舞台艺术上的卓越创造，对于杂剧艺术的发展和提高，同样有着重要意义。正如《录鬼簿》中《咏狄君厚》的挽词所写：“养人才，编传奇，一时气候云集。”概括了元代杂剧盛极一时的情况。

元代钟嗣成《录鬼簿》一书，记载了元代书会才人、名公士夫的戏曲、散曲作家的生平事迹和作品目录。共载作家152人，其中杂剧作家90余人，作品450余本。明代朱权《太和正音谱》记录的杂剧作家有191人，作品560余本。当时的实际数字自然远远不止这些。元代在不到一个世纪的时间内涌现出如此众多的著名作家和作品，成就确实是惊人的。一般公认的元曲四大家是关汉卿、王实甫、马致远、白朴，通称“关、王、马、白”，也有

把郑光祖、乔吉甫两人并入，称为六大家<sup>①</sup>。他们是元代杂剧艺术具有代表性的一批作家。

关汉卿是元杂剧中创作数量最多、成就最高的一位作家，被称作杂剧的奠基人。关汉卿，号己斋叟，大都人，约生于十三世纪初期，卒于元大德（1297—1307）年间。据《录鬼簿》载，他曾任太医院尹，是一个专管内廷医药事务的小官吏。元末熊自得编《析津志》说他“生而倜傥，博学能文，滑稽多智，蕴藉风流，为一时之冠。”关汉卿一生交游很广，与许多杂剧、散曲作家、演员有着深厚的情谊，自己也擅长舞台演出的各种技艺，有时还粉墨登场。他在散曲《一枝花》中自嘲“我是个蒸不烂、煮不熟、捶不扁、炒不爆，响璫璫一粒铜豌豆”，“我也会吟诗，会篆籀，会弹丝，会品竹；我也会唱鹧鸪，舞垂手；会打围，会蹴鞠；会围棋，会双陆”，“通五音六律滑熟”，可知他性格倔强，多才多艺。关汉卿一生写了六十多种杂剧，现存《窦娥冤》、《救风尘》、《拜月亭》、《望江亭》、《单刀会》等十八种。他的作品突出地表现了反对贪官污吏、同情下层妇女苦难遭遇的思想倾向。不少作品以下层妇女为主要角色，塑造了窦娥、赵盼儿、王瑞兰、谭记儿、杜蕊娘、谢天香等各种性格的女性形象。关汉卿的杂剧，代表了我国古典戏剧的最高成就，对元杂剧的发展起了很大的推动作用。

《窦娥冤》原名《感天动地窦娥冤》，是元杂剧中最著名的悲剧，也是关汉卿的代表作。作者塑造了一个善良、坚强的女性形象。窦娥幼年被卖给蔡婆家为童养媳，丈夫早亡，婆媳相依为命。流氓张驴儿企图霸占窦娥，窦娥不从，张驴儿以毒死蔡婆相胁

<sup>①</sup> 郑振铎《文学大纲》

迫，不料误信己父，却诬告为赛娥所害。赛娥在被官府严刑拷问后判问斩。刑场上赛娥誓天为誓，发出三桩誓愿：血溅白练，六月飞雪，亢旱三年，皆应验。赛娥临刑时唱出“这都是官更们无心正法，使百姓有口难言”的强烈控诉，淋漓尽致地揭露了封建社会的黑暗与腐朽，作品富于斗争精神和浪漫主义色彩。杂剧《赛娥冤》的原谱失传，现有根据它改编的明传奇《金锁记》中“法场”一出戏前半，全部搬用原杂剧的第三折，当是作者在整部戏中部分地采用关汉卿的原作，此剧尚有部分曲谱流传于今。剧中《端正好》等曲牌唱词如下：

〔正宫端正好〕没来由犯王法，不提防遭刑宪，叫声屈动地惊天！顷刻间游魂先赴森罗殿，怎不将天地也生埋怨。

〔滚绣球〕有日月朝暮悬，有鬼神掌著生死权。天地也只会把清浊分辨，可怎生错看了盗跖颜渊：为善的受贫穷更命短，造恶的享富贵又寿延。天地也，做得个怕硬欺软，却原来也这般顺水推船。地也，你不分好歹何为地？天也，你错勘贤愚枉做天！哎，只落得两泪涟涟。

〔叨叨令〕可怜我孤身只影无亲眷，则落得吞声忍气空嗟怨。（刽子手）难道你爷娘家也没的？（正旦云）止有个爹爹，十三年前上朝取应去了，至今杳无音信。（唱）早已是十多年不睹爹爹面。（刽子手）你适才要我往后街里去，是什么主意？（正旦唱）怕则怕前街里被我婆婆见。（刽子手）你的性命也顾不得，怕他见怎的？（正旦云）俺婆婆若见我披枷带锁赴法场杀刀去呵，（唱）枉将他气杀也么哥，枉将他气杀也么哥。告哥哥，临危好与人行方便！

《赛娥冤》向人们揭示了封建剥削阶级压迫人民的罪恶本

质，一个手无寸铁的善良妇女终于蒙冤死在封建司法机关的屠刀之下。关汉卿的杂剧作品在我国戏剧史上有着深远的影响。

王实甫，名德信，大都人。生卒年已不可考，约与关汉卿同时人。他曾做过官，但四十多岁时即弃官不仕。元末贾仲明在《凌波仙》吊词中说他“作词章，风韵美，士林中等辈伏低。新杂剧，旧传奇，《西厢记》天下夺魁。”可知王实甫在世时即以《西厢记》名震剧坛。他一生作品存目有十四种杂剧，现存《西厢记》、《破窑记》、《丽春堂》三种。他的作品多数以儿女风情为题材，文辞优美生动，具有诗一般的意境，如《西厢记》第四本中的《正宫端正好》曲牌的唱词：“碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。晓来谁染霜林醉？总是离人泪。”写莺莺的离情别苦情景交融，感人肺腑。王实甫和关汉卿同是元代最伟大的作家；他们在中国戏剧史上分别开创了文采和本色两个重要的流派<sup>①</sup>。在《纳书楹西厢记全谱》和《九宫大成》中保存了王实甫杂剧的二十一全折和九个残曲的乐谱。

《西厢记》原名《崔莺莺待月西厢记》，是我国戏曲名著，也是古代爱情戏中成就最高、影响最大的作品之一。内容写书生张珙在蒲东普救寺与崔相国之女莺莺一见钟情，两人敢于挣脱封建礼教的束缚，通过侍女红娘的帮助而私自结合的故事。作品把张生、崔莺莺追求爱情的复杂过程描写得细致入微，几个典型人物也塑造得十分成功。剧本最后点出“愿天下有情的都成了眷属”的主题，成为鼓舞青年男女反对封建礼教的号角。自王实甫《西厢记》问世之后，各种文学、艺术形式中无不有崔、张故事为题材的作品，说明它在历史上的深远影响。

马致远，号东篱老，大都人。曾任江浙省务提举，这是一种

<sup>①</sup> 王季思、苏震中、黄天骥、吴国钦《元杂剧选注》

管理茶盐水利或宫观之类的官职。是元代著名戏曲作家和散曲家，被人称为“曲状元”。马致远著有杂剧十三种，现存《汉宫秋》、《青衫泪》、《岳阳楼》等七种。他的作品曲词优美清丽，富于文采。杂剧以《汉宫秋》最为著名，写昭君出塞和亲的故事，歌颂昭君对汉朝的忠贞，又虚构她投江殉国的情节。在元代特定的社会环境中，有着积极的现实意义。

白朴（1226—1312？），字仁甫，一字太素，号兰谷，隰州（今山西河曲）人。白朴七岁时，蒙古兵攻陷金都汴京，全家失散，他被父亲的好友、著名诗人元好问带到山东避难，受到良好的文学熏陶。白朴终生不仕，对元代统治者采取不合作的态度。所作杂剧有十七种，现存《梧桐雨》、《墙头马上》和《东墙记》三种。《梧桐雨》写唐玄宗和杨贵妃的爱情故事，风格缠绵清丽，在揭露唐玄宗纵情酒色的同时，又对其爱情遭遇寄寓同情。白朴的词和散曲也颇著名。

郑光祖，字德辉，平阳（今山西临汾）人，元代后期剧坛最著名的作家，戏曲界称之为“郑老先生”。钟嗣成《录鬼薄》赞誉他“名闻天下，声彻闺阁”。所作杂剧今知有十八种，现存《倩女离魂》等八种。他的作品风格清丽，戏路较宽。

乔吉（？—1345），一作乔吉甫，字梦符，号笙鹤翁，惺惺道人，太原人。博学多才，著有杂剧十一种，今存《两世姻缘》、《扬州梦》、《金钱记》三种。他的作品词藻华美，风格典雅，明、清时人给以很高评价。

所谓元曲“四大家”或“六大家”，仅仅是后人依据一定标准的概括而已，其他名家名作尚多，如康进之的《李逵负荆》，纪君祥的《赵氏孤儿》、无名氏的《陈州糶米》等等，都是元杂



剧中的优秀作品，反映了元代杂剧艺术的高度成就。

## 歌者自歌，白者自白

### ——元杂剧的表演形式

元代的杂剧是在宋杂剧的基础上发展起来的，其演出形式也，更趋于完善和成熟，有着一套比较严格的体制。

元杂剧的结构通常以折为单位，一折相当于现代戏剧中的一场或一幕，折数的多寡视剧情内容需要而定。但元杂剧一般每剧由四折构成，保持了短小精炼、结构严密的传统特色，如《窦娥冤》、《救风尘》、《汉宫秋》、《李逵负荆》等剧都是四折。有时还在戏的开头或折与折之间加进一个“楔子”，近似于序幕或过场戏的性质，“楔子”对剧情起着提示、补充与贯串的作用。

“楔子”一般只唱一、两支小曲，多用《仙吕赏花时》或《正宫端正好》曲牌。有的作品由于表现的情节内容比较复杂，或者出于作者构思的需要，也往往增加折数，如《赵氏孤儿》、《东墙记》等均为五折，个别剧目，如王实甫的《西厢记》则用到五本二十一折，虽每本仍为四折，但要分五次方能演完，已是类似后来的连台本戏了。

元杂剧的演出形式由曲、宾白和科三者组成。曲是歌唱部分，在整个杂剧表演形式中占有最突出的位置，它运用长篇大段的歌唱形式来刻画人物形象。这种以唱为主的特点，构成了整个杂剧表演的中心环节。元杂剧的通例是由“一人主唱”，充当主角的演员一人演唱从头到尾的全部曲子，如《窦娥冤》中除楔子戏的《仙吕赏花时》一曲由窦天章演唱外，其余四十个曲牌均由扮演

窦娥的正旦演唱。《单刀会》则由扮演关羽的正末主唱。这种“一人主唱”的艺术程式应是某些说唱音乐痕迹的遗留。但有的作者在创作实践中也有革新创造，如《西厢记》一剧分别由张生、莺莺、红娘三人主唱，打破了一人主唱的程式，后人称之为“参唱”，对我国戏曲艺术的发展产生了积极影响。

宾白是语言部分。明代姜南《抱璞简记》云：“北曲中有全宾、全白。两人相说曰宾，一人白说曰白。”可见宾和白是有区别的。在杂剧中，宾白占有相当大的比重。宾白能够较直接揭示戏剧冲突和人物性格，杂剧中许多对白异常精采，很好地烘托了戏剧舞台的气氛效果。说白则有多种形式，定场白是角色首次登场的念白，有着自我介绍的性质，一般先念两句或四句诗，然后自报姓名、籍贯、身分，常常具有诙谐性的喜剧效果。冲场白是角色第二次或第三次登场的说白，向观众叙述事由或表述心情，起到渲染情绪的作用。背白是角色背着同台演出的其他人物向观众直接抒发感情，这种独白又常与滑稽表演相结合。

科是科泛或科范的简称，是元杂剧中的做工部分，亦即关于动作、表情或其他方面的舞台提示。如杂剧中的“作行科”、“做慌科”、“作哭科”、“放药科”、“喷水科”、“做病伏几科”、“作叫科”、“鼓三通”、“锣三下科”等等，都是剧本中提示的动作部分。一般所谓“插科打诨”就是指戏曲中各种使观众发笑的穿插，但科多指动作，诨多指语言，它是展开戏剧冲突的一种形象化手段，与歌唱和念白有着不可分割的联系。元杂剧中的唱、念、做已经组合成一个有机的表演体系，它也为后世戏曲中的唱工戏、做工戏和武打戏的专门化发展确立了基础。

元杂剧已形成脚色分工体制，由不同角色扮演剧中不同性

别、年令、身分、职业和性格的人物。一般说来，每本戏只有一个主角，男主角称正末，女主角称正旦。但“杂剧的正末，实际上概括了后世戏曲中的生、净、小生、武生等各种角色的范围。正旦扮演的人物虽不如正末那样复杂，但也包含着后世戏曲中的青衣、闺门旦、花旦、老旦在内”<sup>①</sup>。由于他们扮演杂剧的主唱角色，所以包演了各种各样的人物类型。其他角色，如冲末、外末，都是正末之外的次要末角，小末则扮演青少年男子；外旦、副旦，为正旦之外的次要旦角，小旦扮演青年妇女，搽旦扮演邪恶的妇女；净即花脸，扮演具有特异性格和相貌的人物；丑俗称小花脸，多为心地善良、语言幽默、行为滑稽的人物，等等。元杂剧由男角主演的戏叫末本，由女角主演的戏称旦本。元杂剧有各种各样的舞台表演人物，说明其脚色体制是比较严密的。

元杂剧的音乐规定每一折戏唱同一宫调的一套曲子，这是“一宫到底”的比较固定的艺术程式。它的每套曲子是由少至三、四支，多达二、三十支曲牌组成的，这么多曲牌的连接，为了避免杂乱无章，最简易的办法就是用同一宫调加以统一。但一本戏四折中，也有四个宫调的不同变化。“在现存的元剧中，其四个套数的分配，大多数是第一套为仙吕宫，第二套为南吕宫，第三套为中吕宫，第四套为双调。其第三套用正宫或越调者亦不少，惟大石调不常用”<sup>②</sup>。元杂剧中曲牌运用的手法相当丰富多采，它可以由一般的单曲连接，也可以用两曲循环相间的手法组成，或者运用同曲变体，或者突出运用一个曲牌及其变体以及转调，等等。尤其值得注意的是，北杂剧的音乐是在继承唐、宋以来传

① 张庚、郭汉城主编《中国戏曲通史》（上）

② 周贻白《中国戏曲发展史纲要》

统的民族音乐文化基础上形成的。它既包含有唐、宋大曲、转踏等歌舞音乐的因素，也包含有鼓子词、唱赚、诸宫调等说唱音乐的因素，还包含有唐、宋的词，以及其他民间歌曲的因素<sup>①</sup>。据近人王国维对元代周德清的《中原音韵》所列335个曲牌名称作研究考证，认为其中出于大曲者有11首，出于唐宋词的有75首，出于诸宫调的有28首，可证为宋代旧曲者有9首，共计123首。其余200多首，虽无由考证，但王国维认为，“其为宋、金旧曲者，当复不鲜”（《宋元戏曲考》）。可知传统音乐为北杂剧提供了丰富的曲调来源和多样化的音乐结构形式，所以，元代杂剧音乐的成就，与隋唐以来音乐文化的高度发展所取得的种种成果也是分不开的。

元杂剧所用的宫调，据燕南芝庵《唱论》所载，分六宫十一调，共十七宫调。六宫是：仙吕宫、南吕宫、中吕宫、黄钟宫、正宫、道宫。十一调是：大石调、小石调、高平调、般涉调、歇指调、商角调、双调、商调、角调、宫调、越调。但元杂剧常用的实际上只有九个宫调，这些宫调的含义，按照杨荫浏先生解释，可作如下归纳<sup>②</sup>：（见下表）

元杂剧的宫调，淘汰了历史上某些音乐形式结构中宫调变化过于频繁因而失之零碎的短处，而是趋于紧凑、集中，目的在于保持音乐作品前后逻辑上的统一，又利用不同的调性、调式色彩及其变化，构成音乐戏剧化的一个特点。它也反映了在当时的历史条件下，元杂剧音乐结构的严谨和技术手法的成熟。

此外，元杂剧音乐在音阶形式上是由七声音阶构成，旋律常

---

① 张庚、郭汉城主编《中国戏曲通史》（上）

② 杨荫浏《中国古代音乐史稿》（下册）

宫调名称	张炎《词源》宫调标准	实际上的含义
正 宫	A调的fa调式	D调的do调式
中吕宫	C调的fa调式	F调的do调式
南吕宫	E调的fa调式	A调的do调式
仙吕宫	F调的fa调式	$\flat$ B调的do调式
黄钟宫	G调的fa调式	C调的do调式
大石调	A调的sol调式	D调的re调式
双 调	C调的sol调式	F调的re调式
商 调	F调的sol调式	$\flat$ B调的re调式
越 调	G调的sol调式	C调的re调式

用四度以上的大跳音程进行，节奏较为紧促，节拍较快，用琵琶等弹拨乐器以及锣、鼓、笛、板伴奏，具有雄健刚劲的音乐风格，正如魏良辅《曲律》所说：“北曲以遒劲为主，南曲以宛转为主，各有不同。”所以，元杂剧音乐已经有了自己相对独立的体系。从目前保存下来的近千个元杂剧曲调中，依然能够较清楚地看出它的风格特色。

## 顺帝朝忽又亲南而疏北

### ——元代南戏的发展

元代末叶的三十五年中，也就是元朝最后一个封建统治者元顺帝妥懽铁睦尔在位期间（1333—1367），原来是元代一种地方性戏曲剧种的南戏，逐渐赢得了观众，取代日趋衰落的北杂剧，发展成为风靡南北的戏曲剧种，这就是徐渭在《南词叙录》中所作的“顺帝朝忽又亲南而疏北”的结论。

南戏又称传奇。传奇这一称谓，在唐代本为小说的篇名，以后形成一项文体，或称之为传奇文。至宋代，乃以之作为小说的代称，兼指故事说唱。南戏之称传奇，本来和元杂剧也被叫作传奇一样，是指其所演故事属于传奇一类，系一种通称。到了元代末年，才使传奇这一称谓专属之南戏而与元剧成为对称名词。以四折一楔子这一体制称为杂剧，其不限折数而各色皆唱者，则名之为传奇<sup>①</sup>。元代南戏原是从温州杂剧发展而来，它在民间歌舞小剧的基础上吸收其他表演艺术形式的长处而至元代后期日趋成熟，产生了《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭》、《杀狗记》等所谓“四大本”以及《琵琶记》等在我国戏曲史上有重大影响的作品，在元末明初盛行一时。

《荆钗记》，元柯丹丘作。写家世清贫的王十朋以荆钗为聘，娶钱玉莲为妻。半年之后，入京赴试，得中状元。万俟丞相欲招其为婿，遭十朋拒绝，十朋被贬官潮阳。钱玉莲在家被同里富豪孙汝权看中，但拒绝改嫁，为继母所逼，投江自尽，却被福建安

<sup>①</sup> 周贻白《中国戏曲发展史纲要》

钱载和所救，收为义女，经历种种曲折，终与十朋夫妻团圆。剧本抨击了豪门的罪恶，反映了封建社会妇女的痛苦生活。

《白兔记》又名《刘知远白兔记》，元无名氏作，取材于民间传说。写刘知远年少时为李文奎收留牧马，并招赘为婿，后离家投军，又入赘于岳节度使府中。其妻李三娘在家备受兄嫂折磨，在磨房生下儿子咬脐郎，托人送至军中交刘知远抚养。十六年后，咬脐郎出猎追赶白兔在井台边和汲水的母亲相遇，才得全家团圆。剧本概括了古代千千万万受压迫的农村妇女的苦难命运，反映了古代农民的爱憎感情。

《拜月亭记》一名《幽闺记》，全名《王瑞兰幽闺拜月亭》或《蒋世隆拜月亭》，相传作者为元代施惠。但南戏《拜月亭记》有可能是根据关汉卿的杂剧《闺怨佳人拜月亭》改编的。剧情叙述金代战争动乱时期，秀才蒋世隆与其妹蒋瑞莲逃难失散，离乱中与兵部尚书女儿王瑞兰相遇，结为夫妻。王夫人则将逃难中的蒋瑞莲收为义女。后王尚书将女儿强行带走，瑞兰思夫情深，在花园拜月，祝福夫婿早日平安团聚。最后蒋世隆与患难朋友陀满兴福得中文武状元，同为王尚书招赘为婿，夫妻兄妹重获团圆。剧本以父女间的封建门第观念和追求爱情自由作为戏剧冲突展开，歌颂了女主人公对爱情忠贞不渝，并与封建势力进行斗争的精神。

《杀狗记》全名《杨德贤妇杀狗劝夫》，相传为元末明初人徐璈所作。但杂剧中已有萧德祥所作《杨氏女杀狗劝夫》的题材。内容写孙华、孙荣兄弟因市井无赖挑拨失和，孙华将孙荣驱逐出门。华妻杨氏设计杀犬，伪充人尸置于后门口，无赖乘机到官府诬告讹诈，弟弟孙荣舍命救兄，自认杀人。杨氏说明原委后

兄弟和睦如初，市井无赖柳、胡二人则受到官府惩办。

明王骥德在《曲律》中说：“古戏如‘荆、刘、拜、杀’等，传入凡二、三百年，至今不废”，足见它们在戏曲史上的地位。在“四大传奇”中，《拜月亭记》则是南戏发展中的一部代表作品，成就最高，对后世的影响也大。后人往往将它与《琵琶记》相提并论。

《琵琶记》，元末高明作。高明，字则诚，号菜根道人，浙江瑞安人。他的家乡地属温州（永嘉），是南戏的策源地。高明于至正五年（1345）中进士，曾任处州录事、福建行省都事等职。后与上司意见不合，隐居于宁波城东的栢社，闭门谢客，专心写作《琵琶记》。据《南词叙录》载：“则诚坐卧一小楼，三年而后成。其足按拍处，板皆为空。”但高明《琵琶记》的原本，现已不存，后来的版本，多经明人的加工。剧本取材于民间传说赵贞女、蔡二郎的故事，写蔡伯喈赴京应试，考中状元后人赘于牛相府。妻赵五娘在家自食糠粃，侍奉翁姑，后遭饥荒，蔡父母皆饿死。赵五娘将公婆埋葬后，携带琵琶行乞进京寻夫，最后与蔡伯喈夫妻团圆。高则诚在改编《琵琶记》时大致保留了原故事的轮廓，但改变了蔡伯喈的性格和故事的结局，将“弃亲背妇”的主人公改为“全忠全孝”式的值得同情的人物，在当时特定的社会背景下宣扬了封建教化。明太祖朱元璋曾说：“五经四书，布帛菽粟也，家家皆有；高明《琵琶记》如山珍海错，贵富家不可无。”把它作为巩固封建秩序的戏曲作品的典范。但《琵琶记》较真实地反映了封建制度下农村百姓所经历的悲惨遭遇，在刻画人物、描写世态、运用语言、情节结构等方面均有着很高的成就，对明、清传奇和后世的戏剧创作产生了重大影响。



南戏的演出形式有自己特定的规格，它以人物上场、下场为界线，分成若干段落，每一段落便各成一场，如《琵琶记》全剧共分四十五场。每场可长可短，较为灵活自由。南戏也不同于杂剧的“一人主唱”，而是各行角色都可以唱，有利于曲、白、科的综合运用和生动地刻画各种人物之间的性格冲突。南戏的角色行当共有生、旦、净、丑、外、末、贴七种。以生、旦为主，是正剧角色；净、丑则是喜剧角色；外乃生外之生，多扮演年老而有气度的士大夫上层人物；末则扮演下层士大夫以及下层市民中的衙役、酒保、家院、中军、旗牌、门官等人物；贴是贴旦，是从旦角中分化出来的人物<sup>①</sup>。南戏的音乐结构能够结合剧情的发展而合理安排一套曲牌，即把若干单个曲牌联接成套曲。《琵琶记》音乐即有“庆寿”、“成婚”、“弹琴”、“赏月”等诸大套音乐。在每出戏中可以安排两套以上的曲子，每一套的曲牌数量不象杂剧那样固定，保持了灵活自由的特色，如《拜月亭》和《琵琶记》都用到180个左右的曲牌，若包括异体在内，则有300—400个之多，其中所共用的同名曲牌有58个，其余都是相异的曲牌<sup>②</sup>。宋、元南戏名目，有一百五、六十种，其中大部分名目以及一些曲子，收在今存《词林摘艳》、《南音三籁》、《南曲谱》、《南曲九宫正始》等曲谱之中。

南戏的音乐成分主要是村坊小曲和里巷歌谣，这些东南沿海一带的民歌，构成了南戏音乐的基本特征，具有较大的随意性和灵活性。此外，宋代流行的词体歌曲、大曲、诸宫调、唱赚等传统音乐也是南戏音乐的重要来源。它还吸收一部分杂剧的曲调以

① 张庚、郭汉城主编《中国戏曲通史》（上）

② 杨荫浏《中国古代音乐史稿》（下）

及其他少数民族的曲调。南戏在广泛地吸取各种传统音乐成分时，依然保持了原有的基本特点，在此基础上形成自具特色的声腔系统。

南曲的音乐特点是用五声音阶，旋律多为级进，节奏比较舒缓宛转，以清唱为主，伴奏常以板点拍，有着柔美缠绵的风格。它在宫调和节奏的运用上也保持了民间音乐即兴、灵活的特点，演唱形式比较多样化，富于戏剧性的效果。这些都是与北杂剧音乐的显著不同之处。

随着南北戏曲音乐的交流，南戏音乐在发展过程中形成一种新的套数结构形式，这就是南北合套。钟嗣成《录鬼簿》载：

“以南北调合腔，自和甫始，如《潇湘八景》……”，和甫，即元代沈和甫，杭州人。他首创将南戏的曲牌和北杂剧的音乐混合运用于同一套数之中的形式。《潇湘八景》的南北合套结构如下：

〔仙吕·赏花时北〕——〔排歌南〕——〔那吒令北〕——〔排歌南〕——〔鹄踏枝北〕——〔桂枝香南〕——〔寄生草北〕——〔乐安神南〕——〔六么序北〕——〔尾声南〕。

它的特点是，一支北曲，一支南曲，依次更替。这样的合套形式开创了戏曲音乐中南北不同声腔互相吸吸融合的局面，对于我国戏曲音乐的发展有着积极的影响。

现存福建莆仙戏、梨园戏等古老剧种中，还遗存了不少南戏剧目，如《朱文太平钱》在梨园戏中遗存了三折，《刘文龙菱花镜》在莆仙戏和梨园戏中保存全本。福建闽南一带流行的南音尚能演唱南戏的许多佚曲，《泉南指谱》辑存了它的许多唱段。这些被称作“宋元南戏活化石”的古老曲目，对于我们了解南戏音乐的风格面貌提供了宝贵的资料。

## 文而不文，俗而不俗

### ——元代的散曲

元曲是可以与唐诗、宋词并驾齐驱的具有时代标志的文学艺术形式。按照传统的观念，元曲包括杂剧和散曲两个部分，前者是元代的戏曲形式，后者是当时的艺术歌曲。但是，它们在音乐上又有着许多相似之处，无论在旋律、节奏、宫调、曲式等方面都有共同的特点与规律，只是散曲没有具体的人物角色和念白表演，而是利用音乐曲牌来抒情、写景、叙事的一种清唱形式。因此，有人认为散曲是由杂剧派生出来的，它是对杂剧音乐的一种模仿，是杂剧的一种蜕化<sup>①</sup>。也有人认为散曲的兴起比杂剧来得早，“从契丹、女真、蒙古等族传来马上弹奏的歌曲，和河北、辽东等地慷慨悲歌的曲调相结合，于是一种新的诗体——散曲，便逐渐在北方形成，先是和词分道扬镳，终于后来居上，代之而起<sup>②</sup>”。但无论怎样，两者总是有着血肉般不可分割的联系。

散曲也是按照曲调填词的，但它与词调音乐相比却有着新的音乐风格和语言特色。明代王世贞在《曲藻序》中说：“自金元人主中国，所用胡乐，嘈杂凄紧，缓急之间，词不能按，乃更为新声以媚之。”随着北方少数民族进入黄河流域，他们的音乐便和民间传唱的俗谣俚曲以及一部分宋词曲调一起，汇集成散曲曲牌的基本来源。散曲包括小令和套数两种主要形式。小令又叫“叶儿”，是单个的只曲，也是散曲的基本单位。王骥德《曲律》

① 杨荫浏《中国古代音乐史稿》（下册）

② 王季思等《元散曲选注》前言

云：“渠所谓小令，盖市井所谓小曲也。”它以一个曲牌为独立单位使用，不同的曲牌则有不同的曲调，如《喜春来》、《一枝花》、《山坡羊》、《满庭芳》等都是曲牌的名称。小令又有一种变体，叫带过曲。它把两三个宫调相同、曲调又能衔接的只曲连结在一起，但它的组合也有一定规律，不能随便凑合。名称如双调〔雁儿塔〕带〔得胜令〕，南吕宫〔骂玉郎〕带〔感皇恩〕、〔采茶歌〕等。套数又名套曲或散套，是一种更为复杂的结构形式，它把同一宫调中的许多只曲联缀成为一套大型的曲式，一般开端用一、二支小曲，中间是一些曲牌的组合，少则三、四曲，多者达二、三十曲，结尾都有“煞调”、“尾声”，如马致远的著名套曲〔双调·夜行船·秋思〕，就是由〔夜行船〕、〔乔木查〕、〔庆宣和〕、〔落梅风〕、〔风入松〕、〔拨不断〕、〔离亭宴煞〕等七首曲牌组成。但它的联套比较自由，除开头、结尾两个曲牌外，中间各曲一般不固定，常用的有〔风入松〕、〔庆宣和〕、〔新水令〕、〔天仙令〕诸曲。《九宫大成南北词宫谱》第六十七卷载有马致远的这一双调套曲曲谱，最后一个曲牌的唱词如下：

〔离亭宴煞〕蛩吟罢一觉才宁贴，鸡鸣时万事无休歇，争名利何年是彻！看密匝匝蚁排兵，乱纷纷蜂酿蜜，急攘攘蝇争血。裴公绿野堂，陶令白莲社。爱秋来时那些，和露摘黄花，带霜烹紫蟹，煮酒烧红叶。想人生有限杯，浑几个重阳节。嘱咐你个顽童记者：“便北海探吾来，道东篱醉了也！”

散曲的重要作家有关汉卿、白朴、马致远、张养浩、张可久、乔吉等，重要作品如马致远的双调〔夜行船·秋思〕，关汉卿的南吕〔一枝花·不伏老〕，张养浩的中吕〔山坡羊·潼关怀古〕，睢景臣的般涉调〔哨遍·高祖还乡〕等，都是流传甚广的

名作。但一般说来，元代散曲的思想内容不如杂剧来得深刻、富于战斗性，题材较为狭窄，多为消极遁世、男女恋情、风花雪月之作。

散曲的语言特点是大量使用口语，倾向于通俗化，因而有着鲜明的民间风格和地方色彩，保持了民间歌曲质朴自然的特色。它还较多地使用衬字，较好地弥合了固定的曲调与灵活的口语之间的音节差异，也使词曲更为生动、活泼，富于表现力。散曲的表演形式只是清唱，一般用丝竹乐器伴奏，表演场合则多在青楼茶肆及私人宴会上。

散曲使用的曲调，根据元人周德清《中原音韵》和明代朱权《太和正音谱》的记载，包括小令和套数在内，不过一百六、七十种，而常用的只有四十种左右。据杨荫浏先生统计，现存元代散曲的乐谱，尚有北套曲的全套、残套，南套曲残套，南、北小令，南北合套等589曲，对于我们认识元代散曲的形式、风格、特点等等，都有很大价值。

## 新腔翻得凉州曲，弹出天鹅避海青

### ——元代琵琶曲《海青拿天鹅》

《海青拿天鹅》是我国目前所见最古老的一首琵琶套曲。元代杨允孚（1268—1323）所作《滦京杂咏》中有诗云：

为爱琵琶调有情，月高未放酒杯停。

新腔翻得凉州曲，弹出天鹅避海青。

滦京，是元上都（今内蒙正蓝旗兆乃曼苏默）的别称，因近滦河而得名。诗后注有“《海青拿天鹅》新声也”的文字。“新声”者，一般指新创作的乐曲，证实这是一首产生于元代的琵琶曲，流传至今已有六、七百年的时间。

目前所见《海青拿天鹅》的最早谱本，是北京智化寺保存的康熙三十三年（1694）的手抄本。清代蒙古族文人荣斋于嘉庆十九年（1814）所编《弦索备考》中，简称《海青》，是由胡琴、琵琶、三弦、箏的合奏谱。华秋苹《琵琶谱》（1818）、李芳园《南北十三套大曲琵琶新谱》（1895）均有此谱，在元、明、清时期广泛流传。明代李开先《词谑》（成书于1556年后）一书中记述了河南琵琶演奏家张雄弹奏这首乐曲的情景：“有客请听琵琶者，先期上一副新弦，手自拨弄成熟，临时一弹，令人尽惊，如《拿鹅》，虽五楹大厅中，满厅皆鹅声也。”这是一首音乐形象相当鲜明的琵琶套曲。

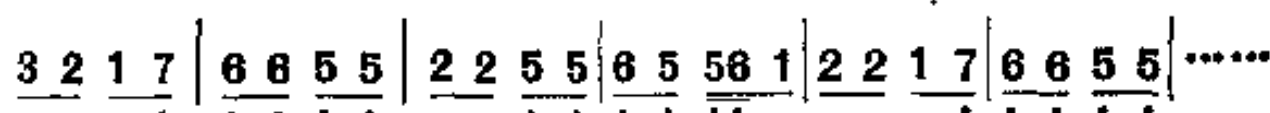
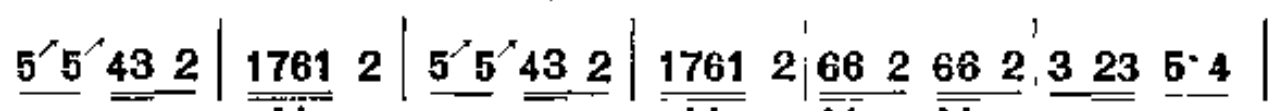
《海青拿天鹅》生动地描写了海青捕捉天鹅时激烈搏斗的情景。海青，又名海东青，是一种凶猛的青鵟，北方少数民族饲养它用于打猎，天鹅则是人们希冀捕获的珍禽。这首乐曲表现海青捕捉天鹅的富于戏剧性的过程，反映了蒙古族人民的狩猎生活，具有风趣、紧张、激烈的音乐情绪。

全曲共有十八段，可分引子和五个部分。

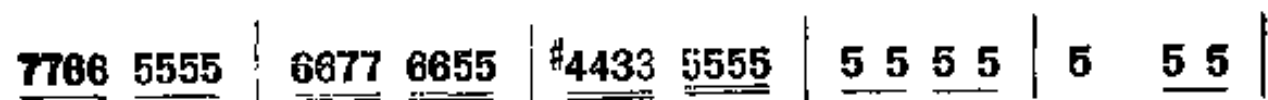
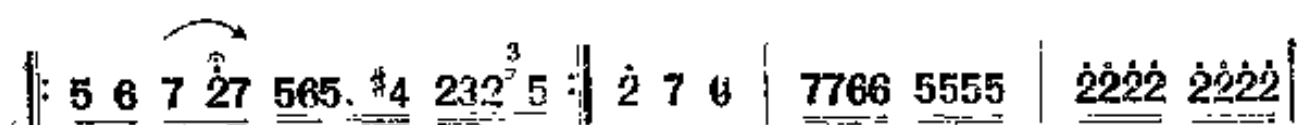
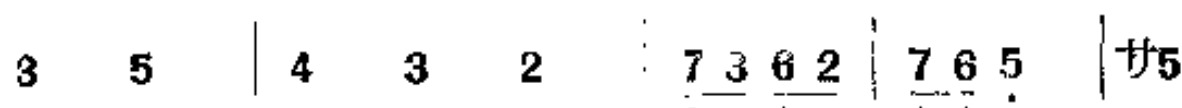
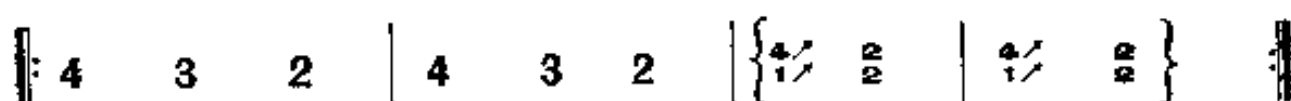
引子的曲调富于叙事性色彩，由绵长音调和短促节奏交织进行。仿佛描绘了辽阔、荒凉的草原景色。

第一部分由二、三、四段组成。天鹅的音乐形象由轻盈的节奏，柔美的曲调加以表现。间或三拍子的节拍有一种舞蹈性的飞翔动态，轻巧的拉弦摹仿了天鹅的鸣叫声，体现出天鹅天真善良

的性格以及在天空自由自在地飞翔的欢乐情景：



第二部分包括五至九段，主要描绘海青矫健、凶悍的音乐形象。它以稳重的三拍子节奏表现海青的盘旋翱翔，小三度的上下滑奏犹如海青的疾速冲击。密集音符构成的下行旋律是海青的特性音型，在乐曲中反复出现，有着欢快、自信的色彩：



第三部分包括十至十二段，表现海青与天鹅第一回合的较量——海青的寻觅与天鹅的躲闪。急促的节奏，突出的重音犹如海

青东张西望地寻觅，轻快跳跃的旋律和富于弹性的节奏音型则是天鹅形象的再现，展示了两种不同音乐形象。

第四部分包括十四、十五两段，是海青与天鹅第二回合的较量：海青的盘旋跟踪与对天鹅的追逐。自由而不稳定的节奏音型，不断模进的音调，表现了海青在天空中时起时伏地翱翔和紧盯天鹅的姿态。一松一紧，一弛一张的曲调犹如海青的紧逼与天鹅的惊慌逃窜。音乐采用模进手法，似是海青一次次追逐，啄咬，天鹅则一次次挣扎、逃脱，气氛渐趋紧张。

第五部分是第十六段，描绘了海青与天鹅的激烈搏斗，是全曲的高潮段落。琵琶弹、挑、轮、扫的技法得到了淋漓尽致的发挥，紧张的气氛达于高点。海青的凶狠嘶啄和天鹅的呼号呻吟在音乐中时有所闻，表现了强烈的搏斗气氛。

第十七、十八两段实际就是尾声，由《五声佛》和《撼动山》两个曲牌变化而成，节奏流畅，情绪欢快，表现了大自然宁静、安详，禽鸟自由地在空中飞翔的意境<sup>①</sup>。

《海青拿天鹅》是一首标题性的琵琶乐曲，它不仅有着鲜明的主题和完整的结构，在创作和演奏技法上表现出相当高超的艺术性，而且还是我国现存最古老的一首手弹琵琶曲。前面曾经说过，我国的琵琶艺术大体上可分成以横抱、拨弹为标志的外来形态阶段和以竖抱、手弹为标志的民族形态两个阶段，唐代是拨弹琵琶艺术的高峰时期，那末，其后演变成手弹琵琶的形态究竟完成于何时？史籍中缺乏明确的记载。手弹琵琶曲《海青拿天鹅》的断代为我们提供了探索琵琶演变时代线索。由此可以推断，我国琵琶艺术由外来形态向民族形态的演变和过渡，至迟在元代

<sup>①</sup> 孙毓南主编《中外名曲欣赏》



初年已告完成。从这首乐曲庞大的结构和成熟的演奏技法判断，则其演变的由来已非一朝一夕，变革的启端可能早得多，或许有几个世纪的创造与积累。因此，《海青拿天鹅》这首琵琶古曲不仅有着高度的艺术性，而且具有重要的考古历史价值。

## 取来歌里唱，胜向笛中吹

### ——我国最早的声乐论著《唱论》

元代燕南芝菴所著《唱论》是我国最早的一部关于探索歌唱艺术的论著。全书共三十一节，不分卷，凡一千一百七十二字。

我国古代很早就有零星的关于歌唱艺术的理论，隋代虞世南编纂的《北堂书钞》中的《乐部》的“歌篇”即辑录了自先秦以来有关歌唱艺术的片言只语，如“酒乐欲歌，心喜欲歌，作歌告哀，情乐而歌”，“抗声长歌，抗音高歌”，“朱唇不起，皓齿不离，激长歌于丹唇，含清哇于素齿。潜气内转哀音外激，清气浮转妍弄潜移，宫商和畅清弄谐密”等等，这些都是各个时代在声乐研究方面的一些成果。但燕南芝菴的《唱论》却是第一部较为集中地论述声乐理论、歌唱方法的著作。在某种程度上说，它是在“宋词”、“元曲”等声乐艺术高度发达的基础之上的时代产物。

《唱论》的作者燕南芝菴的真实姓名和生平事迹已无法考查。燕南是他的籍里，位于河北一带。这部著作最初附刊在元人杨朝英编的散曲集《阳春白雪》卷首，据此推测，他的生活年代当在元代至正（1341—1368）以前<sup>①</sup>。元末陶宗仪著《南村辍耕

① 《中国古典戏曲论著集成·唱论提要》（第一集）

录》、明代臧懋循编《元曲选》、朱权《太和正音谱》中的“词林须知”一章，均全文或部分地刊载《唱论》原文，说明这一部声乐论著在元、明时期就有着较为广泛的影响。

《唱论》所论述的歌唱问题内容较为丰富，涉及古代歌唱名家，乐曲名目、品种、内容、宫调色彩、流传地区，歌唱的咬字、气息、格调、节奏、音色等技巧方法，还指出了当时歌唱中存在的种种弊病，等等。

《唱论》十分推重声乐艺术的作用，强调“丝不如竹，竹不如肉”，“取来歌里唱，胜向笛中吹”，这反映了声乐艺术在宋、元时期的表演艺术中占有主体地位。书中记录了当时流行的词调音乐，有苏小小《蝶恋花》、邓干江《望海潮》、苏轼《念奴娇》、辛弃疾《摸鱼子》、晏殊《鹧鸪天》、柳永《雨霖铃》等十首大曲，可以看出宋词中的慢曲在当时仍十分盛行。同时，记载了各个地区流行的不同的词调，如东平（今山东东平）唱《木兰花慢》，大名（今河北大名）唱《摸鱼子》，南京（今河南开封）唱《生查子》，彰德（今河南安阳）唱《木斛沙》，陕西唱《阳关三叠》、《黑漆弩》等，对一些乐曲在不同地区的流传情况提供了有价值的资料。《唱论》对歌唱的技巧方法作了较为深入的探索，在咬字、运腔上，提出“字真、句笃、依腔、贴调”，“声要圆熟，腔要彻满”等声乐美学标准；在气息运用上，提出“偷气、取气、换气、歇气、就气，爱者有一口气”等多种技巧要求；在歌唱风格上，作者归纳了“小唱、寸唱、慢唱、坛唱、步虚、道情、撒炼、带烦、瓢叫”等多样化的特色；在技巧处理上，重视“一声”、“一句”、“一曲”各个环节的连贯性。对于各种各样的演唱风格，作者能够辩证地加以考察，指出其长处与

局限，认为“凡人声音不等，各有所长”，应该扬长避短，“子弟不唱作家歌，浪子不唱及时曲；男不唱艳词，女不唱怨曲；南人不唱，北人不歌。”辩证地指出了歌唱中的得与失，“有唱得雄壮的，失之村沙。唱得蕴拔的，失之乜斜。唱得轻巧的，失之闲贱。唱得本分的，失之老实。唱得用意的，失之穿凿。唱得打诨的，失之本调。”对于演唱中掌握艺术分寸，避免片面地追求风格，是非常有益的见解。书中对于歌唱时声音、气息、姿势等方面常见的种种毛病，也作了有针对性的罗列，“有唱得困的，灰的，涎的，叫的，大的。有乐官声，撒钱声，拽锯声，猫叫声。不入耳，不着人，不撒腔，不入调。工夫少，遍数少……”。“有唱声病：散散，焦焦，乾乾，冽冽，哑哑，嘎嘎，尖尖，低低，雌雌，雄雄，短短，憨憨，浊浊，赳赳。有格噪，齁鼻，摇头，歪口，合眼，张口，撮唇，撇口，昂头，咳嗽”等等。总之，作者的艺术视野相当开阔，能从正、反两个方面对当时歌唱艺术中的各种问题从理论高度进行总结。如果没有长期声乐艺术经验的积累和细致入微的观察分析，要做到这一点显然是不可能的。作者还把歌唱艺术实践的重要性放在第一位，精辟地指出，要掌握好歌唱的技巧方法和感情表现，关键在于长期地磨炼，“词山曲海，千生万熟。三千小令，四十大曲。”这几句结束语不但体现了作者对于声乐艺术严肃的要求，也能了解到大量的词调音乐在元代依然流传和存在的实际情况。

《唱论》的缺陷，主要在于文字过于简略，有的地方比较晦涩，一些宋元方言和专门术语较难理解。但总的说来，《唱论》一书反映了宋元时期我国声乐艺术所取得的高度成就，是古代对于歌唱艺术较为全面的理论总结。

此外，元代还有一部研究音韵学的专门著作，就是周德清的《中原音韵》。周德清，字挺斋，江西高安暇堂人，生平事迹不详。他自称“余作乐府三十年”，别人称他“工乐府，善音律”，是一位很有才华的音乐家。《中原音韵》后序作于元泰定元年（1324）。全书分两部分，前一部分是北曲的韵谱，它以北方语音为标准，根据元曲作品所用韵脚归纳而成，共分十九个韵部；后一部分是正语作词起例，其中包括字音的辨别，用字的方法，宫调和曲牌等。最重要的是“作词十法”，论及作曲的奥妙，多为前人所未发，一直受到后来作曲家的重视<sup>①</sup>。这部著作是第一次将中原语音系统化的韵谱，为当时杂剧的作词和唱曲提出了音韵上的规范，对后世音韵学的研究和歌曲创作方面也有很大影响。

## 刊布成帙，举世传诵

### ——明、清民歌、小曲的盛行

明、清时期，尚未出现“民歌”的名称，但实际上各种不同形式的民歌却是蓬勃兴起，呈现出前所未有的繁荣景象。这是由于中国封建社会已进入末期，自明代中叶起又出现了资本主义的萌芽因素，农业、手工业的发展，城市的繁荣和商品经济的发达，促使民间音乐活动广泛而迅速地发展起来，成为这一时期社会音乐生活的主流。据杨荫浏先生从明、清两代出版的歌词集和曲谱集统计，明代的民歌、小曲歌词，流传至今的约有千首左右，清代也有1712个单曲和套曲。而郑振铎先生则曾搜集到各

<sup>①</sup> 《中国古典戏曲论著集成·中原音韵提要》（第一集）

地单刊歌曲近一万二千余种，可惜在“一·二八”日机轰炸时全部化为灰烬<sup>①</sup>。但这些与明、清时期原有民歌相比，仍不过是沧海一粟而已。这一时期的民歌形式，如南、北“小曲”，江南吴越的“山歌”、“棹歌”，北京郊区的“插秧歌”、“桔槔水歌”，四川邛州的“秧歌”，湖南衡山的“采茶歌”，广东潮州的“秧歌”，南雄、长乐等地的“踏月歌”、“月歌”，广西僮族的“浪花歌”，侗族的“琵琶歌”等等<sup>②</sup>，都是各族劳动人民在长期的劳动生活和社会斗争中创造出来的艺术珍品。

明、清时期的民歌，尤其是明代的民歌，曾经被认为具有划时代的意义。正如明人卓珂月所说：“我明诗让唐，词让宋，曲让元，庶几《吴歌》、《挂枝儿》、《罗江怨》、《打枣竿》、《银纽丝》之类，为我明一绝耳。”对当时民歌的价值给予高度的肯定。明末沈德符《野获编》亦载：“嘉隆间乃兴《闹五更》、《寄生草》、《罗江怨》、《哭皇天》、《干荷叶》、《粉红莲》、《桐城吹》、《银纽丝》之属。自两淮以至江南，渐与词曲相远……，后又有《打枣竿》、《挂枝儿》二曲，其腔调约略相似，则不问南北，不问男女良贱，人人习之，亦人人喜听之，以至刊布成帙，举世传诵，沁人心腑”，生动地记录了这一时期民歌、小曲流行于各地的盛况。而文人参与当时的民歌搜集和整理，如明代著名文学家、戏曲家冯梦龙(1574—1646)编《挂枝儿》和《山歌》，清代李调元辑解《粤风》，华文彬编《借云馆小唱》，王廷绍编《霓裳续谱》，华广生编《白雪遗音》等，对于民歌的提倡和保存，无疑起到一定的促进作用。冯梦龙编的《挂枝儿》收录了435首作品，在现

① 杨荫浏《中国古代音乐史稿》(下册)

② 吴钊、刘东升编著《中国音乐史略》

存于世民间时调小曲集中是仅见的专集，也是明代民间时调小曲集中仅见的一部巨制<sup>①</sup>。所以在当时就有“冯生《挂枝儿》乐府流传海内”的说法。《山歌》共收歌词383首，是保存吴中“山歌”数量最多的一种专集，是《挂枝儿》的姊妹篇，都是很有价值的资料。又如《霓裳续谱》是清乾隆六十年（1795）的俗曲总集，内收曲调约30种，共计622曲，内容极为丰富。辑曲人是天津三和堂的曲师颜自德，由王廷绍点订。《霓裳续谱》共八卷，前三卷都是“西调”，后五卷是“寄生草”和“岔曲”各种曲调，都是乾隆年间流行的小曲，其中大半是情歌。《白雪遗音》是清嘉庆、道光年间的小曲总集，编者是山东历城人华广生，刊印于道光八年（1828），共四卷，收小曲歌词780首。并附有“马头调”的工尺字谱。这些歌集保存了明、清时期时调小曲的丰富材料。

明、清时期的民歌，反映了广阔的社会生活内容，有揭露尖锐阶级矛盾的，如施耐庵《水浒传》中的《赤日炎炎》，谈迁《枣林杀俎》中的《富阳江之鱼》；有歌颂农民起义斗争的，如吴麟征《吴忠节公遗集》中的《迎闯王二首》、山东栖霞民歌《于七抗清十二月》；有反映男女真挚爱情的情歌，如颜自德《霓裳续谱》中的《寄生草》、李调元《粤风》中的《傜歌》、冯梦龙《山歌》中的《桐城时兴歌》；有反映人民苦难生活的，如安徽歌谣《凤阳花鼓》等等<sup>②</sup>。从各个侧面反映了当时劳动人民的思想感情和意志愿望。随着资本主义萌芽因素的增长，追求自由和个性解放的思想在民歌中也有强烈的反映。可以说，明、清时期的民间歌曲在反映社会生活的广度与深度方面，在我国音乐史上占有突出

① 关德栋《挂枝儿》序（《明清民歌时调集》〔上〕）

② 芮礼泽《古代民歌一百首》

的地位。

明、清时期的民歌一般比较简炼，曲式上多由四句构成，但也出现了一些大型的曲式，如苏南牌子小曲《山门六喜》就是流行于江苏地区的一种用琵琶自弹自唱的曲牌体套曲：

〔谱例十五〕

# 山 门 六 喜

1=F  $\frac{2}{4}$

（苏南牌子小曲）

吴晓卿传授

杨荫浏记谱

（1）

（1. 寄生草） 3.  $\underline{5}$  |  $\underline{6} -$  |  $\underline{7.6} \underline{5} \underline{7}$  |  $\underline{67} \underline{5} \underline{35} \underline{6}$  |  $\underline{53} \underline{2} \underline{3}$  |  $\underline{7.6} \underline{7}$  |

鲁 智 深 站 立 在 那 山

$\underline{5} \underline{6} \underline{3}$  |  $\underline{3} \underline{56} \underline{5} \underline{32}$  |  $\underline{7.2} \underline{76} \underline{5}$  |  $\underline{6} -$  |  $(\underline{7} \underline{33} \underline{2} \underline{77})$  |  $\underline{6} \underline{67} \underline{5} \underline{55}$  |

门 儿 外。

$\underline{6} \underline{65})$  |  $\underline{6} \underline{5} \underline{3} \underline{5}$  |  $\underline{6} -$  |  $\underline{7.6} \underline{5} \underline{7}$  |  $\underline{67} \underline{5} \underline{35} \underline{6}$  |  $\underline{53} \underline{2} \underline{3}$  |

自 从 的 削 发

$\underline{7.6} \underline{7}$  |  $\underline{5} \underline{6} \underline{3}$  |  $\underline{3} \underline{56} \underline{5} \underline{32}$  |  $\underline{7.2} \underline{76} \underline{5}$  |  $\underline{6} -$  |  $(\underline{7} \underline{33} \underline{2} \underline{77})$  |

上 了 五 台，

$\underline{\underline{6}} \underline{\underline{67}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{55}} \mid \underline{\underline{6}} \quad \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \mid \underline{\underline{3.}} \quad \underline{\underline{6}} \mid \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \mid \underline{\underline{3}} - \mid \underline{\underline{3}} - ' \mid$   
 吃 什 么 斋?

$\underline{\underline{3.}} \quad \underline{\underline{5}} \mid \underline{\underline{6}} - ' \mid \underline{\underline{7.6}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{7}} \mid \underline{\underline{67}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{35}} \underline{\underline{6}} \mid \underline{\underline{53}} \underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{3}} \mid \underline{\underline{7.6}} \underline{\underline{7}} ' \mid$   
 西 天 活 佛 今

$\underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{3}} \mid \underline{\underline{3}} \underline{\underline{56}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{32}} \mid \underline{\underline{7.2}} \underline{\underline{76}} \underline{\underline{5}} \mid \underline{\underline{6}} - \mid (\underline{\underline{7}} \underline{\underline{33}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{77}} \mid \underline{\underline{6}} \underline{\underline{67}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{55}} \mid$   
 何 在?

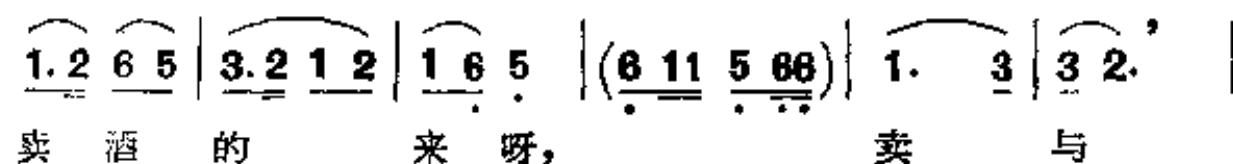
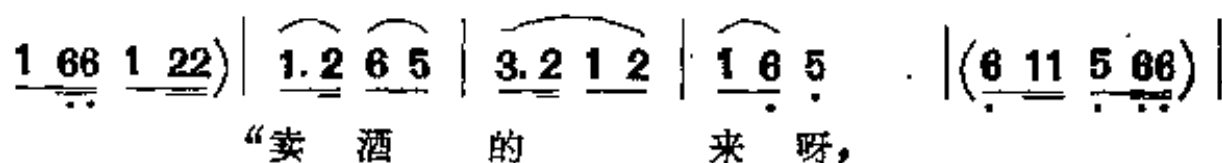
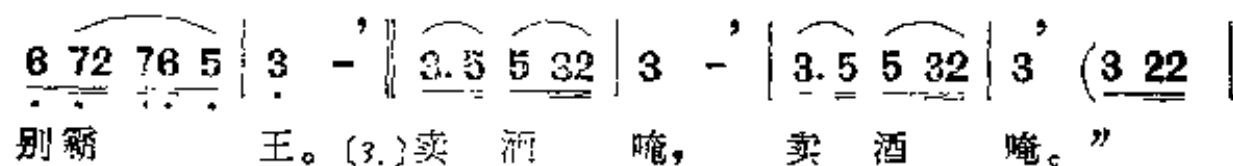
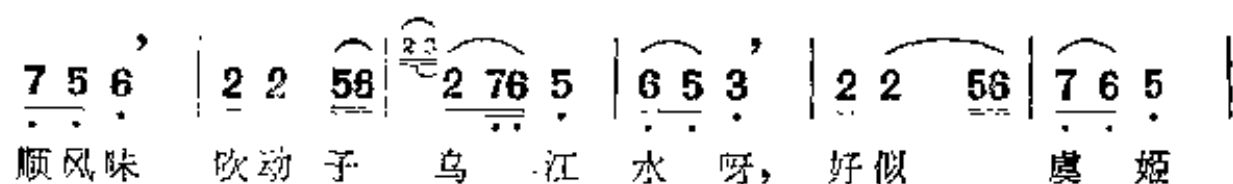
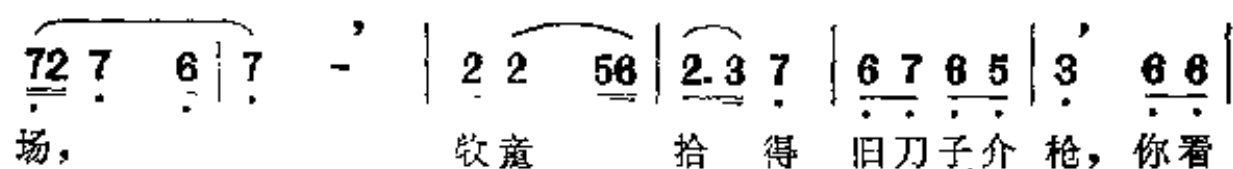
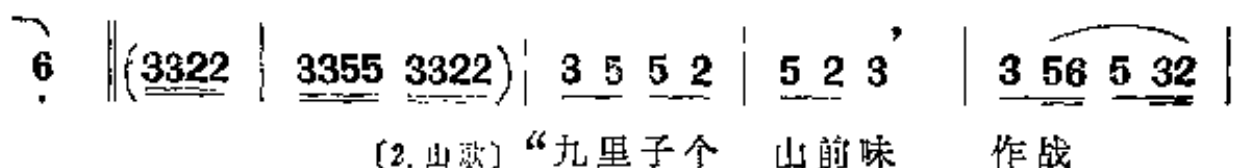
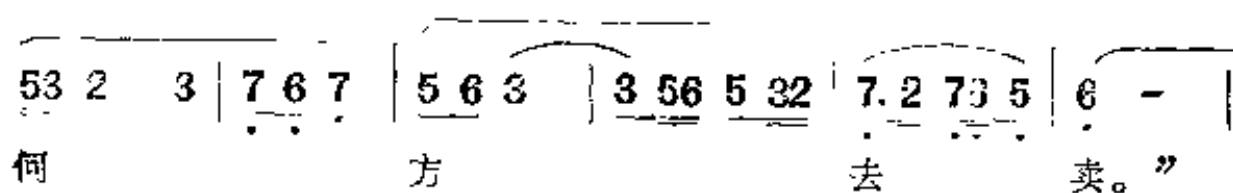
$\underline{\underline{6}} \quad \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \mid \underline{\underline{3.}} \quad \underline{\underline{6}} \mid \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \mid \underline{\underline{3}} - \mid \underline{\underline{3}} - ' \mid \underline{\underline{3.}} \quad \underline{\underline{5}} \mid \underline{\underline{6}} - : \mid$   
 远 远 的 望 见

$\underline{\underline{7.6}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{7}} \mid \underline{\underline{67}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{35}} \underline{\underline{6}} \mid \underline{\underline{53}} \underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{3}} \mid \underline{\underline{7.6}} \underline{\underline{7}} ' \mid \underline{\underline{3}} \quad \underline{\underline{6}} \mid \underline{\underline{5.6}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{32}} \mid$   
 山 下 有 一 个 卖 酒 的

$\underline{\underline{3.5}} \underline{\underline{2}} \mid (\underline{\underline{7}} \underline{\underline{33}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{77}} \mid \underline{\underline{6}} \underline{\underline{67}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{55}} \mid \underline{\underline{6}} ) \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \mid \underline{\underline{3.}} \quad \underline{\underline{6}} \mid \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \mid$   
 来。 “待咱 闪 过 了

$\underline{\underline{3}} - \mid \underline{\underline{3}} - ' \mid \underline{\underline{3.}} \quad \underline{\underline{5}} \mid \underline{\underline{6}} - ' \mid \underline{\underline{7.6}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{7}} \mid \underline{\underline{67}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{35}} \underline{\underline{6}} \mid$   
 他, 看 他 挑 往





5. 6 1̇ 2̇ | 3. 1̇ 5 | 1 6 5 | 2. 3 1 2 | 1 6 5 | (3 11 5 66 |  
 酒 家 吃 一 个 大 爽 儿 快 呀。”

1 2 6 5 | 3. 2 1 2 | 1 6 5 | 6 12 16 5 | 5. 6 58 3 |  
 (齐) 卖 酒 的 回 言, (酒) “不 卖 不 卖 三

56 2' 3 | 5. 1̇ 6 5 | 3561̇ 5 32 | 1. || (22 | 7 66 5 66 |  
 不 卖。”

1 33 2 33 | 1 11 1 22) | 3. 2 1 7 | 2 - | 3. 5 2 3 |  
 (4.) (合) “全 不 想, 济

5. 3 | 5' 3 2 | 1. 3 | 2 - | 5 - | 5 6 7 |  
 颠 僧, 他 的 酒 肉 呵 也

2 - | 5. 6 | 7 2 2 76 | 5 - | 3 6 5 | 5 5 3 |  
 全 不 戒。” 乘 酒

5 6 2 | 2 (2 11 | 6 11 2 32) | 9 6 5 | 5 3 | 3 32 1 |  
 醉, 就 把 那 拳 来

1 6 1 | 2 - | 1 23 21 6 | 5 3 5 | 6 23 21 6 | 5 - |  
 耍, 半 山 亭, 打 倒 地 尘 埃。

3. 5 6  $\dot{1}$  |  $\dot{1}6$  5. ' | 5 2 3 2 1 - ' | 3 5 5 |  
 (5.) (齐) 长老怒胸 怀, 不许上五 台。 得 言的

6 5 | 5 2 3 2 | 1 - ' ||  $\overset{C徵}{3. 5}$   $\underline{32 1}$  |  
 四 句, 牢记 在胸 怀。 (6. 剪剪花) (鲁) 上 东

2 - ' |  $\underline{5. 6}$   $\underline{\dot{1} 2}$  |  $\underline{6. \dot{1}}$  5 |  $\underline{2 3}$  5' |  $\underline{6. 5}$   $\underline{3 2}$  |  $\underline{1 6}$  1 |  $\underline{1' 6}$  1 |  
 京 大 相 国 寺 呀, 再 把那 师 父 来

2. 3 |  $\underline{1. 2}$   $\underline{1 6}$  |  $\underline{5 6}$  1' |  $\underline{2. 1}$   $\underline{6 1}$  | 5 (4433 |  
 拜,

$\underline{2233}$   $\underline{5555}$  |  $\underline{6677}$   $\underline{5 32}$  ) |  $\underline{3. 5}$   $\underline{32 1}$  | 2 - ' |  $\underline{5. 6}$   $\underline{\dot{1} 2}$  |  
 (齐) 上 东 京 大

$\underline{6. \dot{1}}$  5 |  $\underline{2 3}$  5' |  $\underline{6. 5}$   $\underline{3 2}$  |  $\underline{\dot{1} 6}$   $\dot{1}$  |  $\dot{1}$   $\overset{渐慢}{6 \dot{1}}$  |  
 相 国 寺 呀, 再 把那 师 父 来

2. 3 |  $\underline{\dot{1}. 2}$   $\underline{\dot{1} 6}$  |  $\underline{5 6}$  1' |  $\underline{2. \dot{1}}$   $\underline{6 \dot{1}}$  | 5 - ||  
 拜。

(1) 本曲原为 D 调(小工调), 今改唱 F 调, 琵琶伴奏可将弦音定高小三度, 仍用 D 调的把位演奏。

《山门六喜》是根据《水浒传》中鲁智深醉打山门的一段故事编成的。由无锡天韵昆曲社社长吴晚卿（1847—1926）传授。此曲由六个曲牌及民歌组成，由于当时未将所有曲牌名称记录下来，《霓裳续谱》（1795年著）中仅标有第一曲为《寄生草》，第二曲为《山歌》。现知第六曲为《剪剪花》。牌子小曲中转调是一种常用的手法，用以变换色彩及抒写人物情态与性格。这首牌子小曲第一、二曲是C宫调系统的商调式和羽调式；第三至六曲转到F宫调系统上的各调式。整个曲子以第三者的叙述，唱出了几个不同性格的人物。第一曲描述鲁智深虽然被迫入空门，但全然不信佛。第二曲写酒家口唱山歌兜揽生意。第三曲突然转入下宫调，唱出鲁智深豪迈而粗犷的性格，然后酒家以较轻松的节奏道出不卖酒的托词，接着转入第四曲，唱鲁智深酒醉后大打出手，打毁山门。五、六曲用较飘逸的音乐形象，写出长老将鲁智深赶出五台山和鲁智深离去的情景。曲子虽然不长，却用音乐表现出几个不同人物的形象，这说明我国民间音乐的发展已经具有相当高的水平<sup>①</sup>。

小曲是民歌的进一步发展，用乐器伴奏，加入过门，实际上是艺术化了的民歌。它又叫“时尚小令”和“杂曲”。所以称之为“小曲”，是相对于戏曲而言，只是指它的表现形式比较简单。“时尚小令”则是相对于古典传统乐曲而言，与其结构之大小无关。杨荫浏先生将明、清小曲的艺术形式归纳为六种类型：1. 一曲的变体，即由某些曲调产生出多种变体；2. 一曲前后部分分开运用；3. 一曲重叠运用，使同一乐曲在旋律和节奏上产生相应的变化；4. 多曲联成一套；5. 曲间加说白；6. 曲间加帮腔。小曲的

① 张式敏《苏南牌子小曲〈山门六喜〉》（《歌曲》1981年第9期）

多种形式反过来又促使民歌的创作具有多样化的手法，同时也为说唱音乐和戏曲音乐的发展提供了可借鉴的技巧。

小曲的器乐伴奏也是多种多样的，难以一一归纳。但一般说来，南方多用琵琶、弦子、月琴、檀板等乐器，北方常用三弦、八角鼓、坠琴、四胡、轧筝等。北调的伴奏往往不是随腔演奏，而是运用对位形式奏出“托腔”来丰富曲调的色彩，具有鲜明的对比手法，这在小曲的伴奏技法上无疑是一种创造性的发展。

明、清时期的民歌还有值得特别加以介绍的是在山东流传了二百六十多年的蒲松龄“俚曲”。清代初叶，我国著名文学家蒲松龄将《聊斋志异》中的部分故事，采用当地方言和元、明、清时广为流传的各种小曲，编写成有说有唱、通俗易懂的民间说唱形式，为其家乡（山东淄川蒲家庄、峨庄一带）群众世代传唱。这些作品，人们称之为蒲松龄“俚曲”或“聊斋俚曲”。

蒲松龄（1640—1715），字留仙，一字剑臣，别号柳泉，山东淄川蒲井庄（现名蒲家庄）人。他出身于家道中落的书香门第，十九岁时便在科举场上一鸣惊人，“初应童子试，即以县府道三第一补博士弟子员，文名籍籍诸生间”（张元《柳泉蒲先生墓表》）。以后却屡试不中，直到七十一岁时才取得贡生的资格。他的一生，除到宝应县做过一年多幕宾外，一直在家乡当私塾先生。用他自己的话说，度着“终岁不知肉味”、“十年贫病出无驴”的清苦生涯，因而对社会下层的人民生活有较多接触。蒲松龄善诗文，也有一定的音乐修养。在《听张道士弹琴》一诗中，有“偶过道院闻清泛，洗却胸中万斛尘”的诗句，因此，他能够写出许多脍炙人口的俚曲作品并不是偶然的事情。

蒲松龄俚曲共有十四部作品：《墙头记》、《姑妇曲》、《慈

悲曲》、《翻魔殃》、《寒森曲》、《琴瑟乐》、《蓬莱宴》、《俊夜叉》、《穷汉词》、《丑俊巴》、《快曲》、《裸妬咒》、《磨难曲》、《增补幸云曲》等，目前已搜集起十三部，其中最具有代表性的当推《磨难曲》。

《磨难曲》原名《富贵神仙曲》，是根据《聊斋志异》中《张鸿渐》的故事改编而成的俚曲作品。大意是卢龙县遭灾荒，马知县勒索钱粮，打死了范秀才，引起公愤。百姓告到军门衙门，军门官府串通一起，绞死为首二人，又搜捕写状纸的张鸿渐。张闻风出逃，途中遇狐仙施舜华，并结为夫妻，后又杀死调戏妻子的恶少，再度遇难，为施舜华所救。最后父子双双登科，合家团圆。这部俚曲以曲折的故事情节真实地反映了人民的悲惨生活和苦难遭遇。

蒲松龄俚曲虽属于说唱音乐范畴，有的更多地采用了代言体，已接近于戏曲形式，但它所用的五十三个曲牌主要来自元明以来的小曲，如《耍孩儿》、《玉娥郎》、《劈破玉》、《叠断桥》等；也有少数来自明清的戏曲，如《园林好》、《皂罗袍》、《收江南》、《幸幸令》、《梆子腔》等，此外，还有一些船歌、山歌和少数民族乐曲<sup>①</sup>。目前搜集到的有《耍孩儿》、《银纽丝》、《玉娥郎》、《呀呀油》、《黄莺儿》、《叠断桥》、《跌落金钱》、《房四娘》、《哭皇天》、《憨头郎》等十二个曲牌。《玉娥郎》这支曲牌用于《磨难曲》的第十二回，旋律婉转曲折，悠扬动听，相当贴切地抒写了张鸿渐远客思家的情绪。

<sup>①</sup> 吴钊《谈蒲松龄的俚曲》（《中国音乐》1983年第1期）

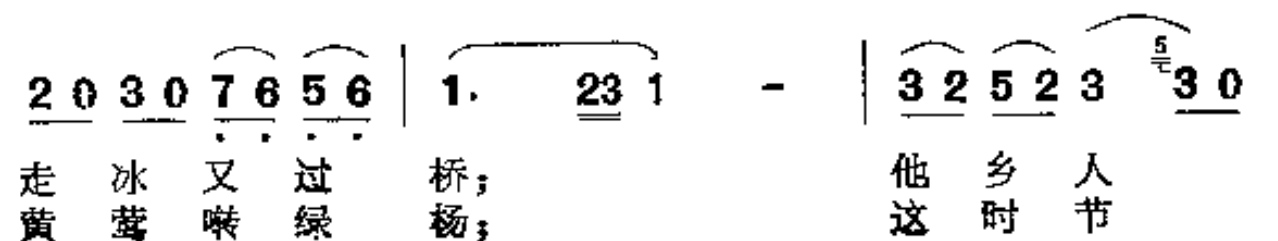
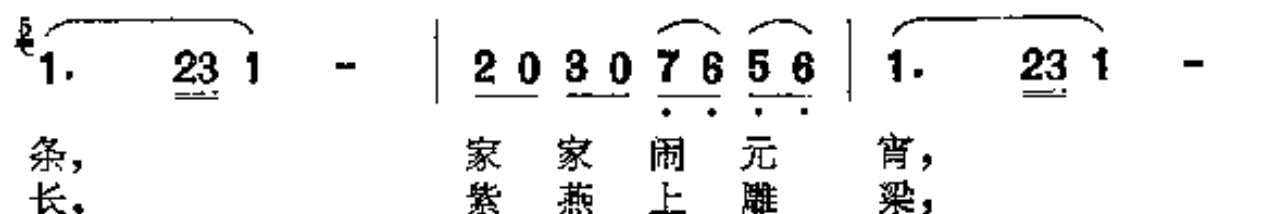
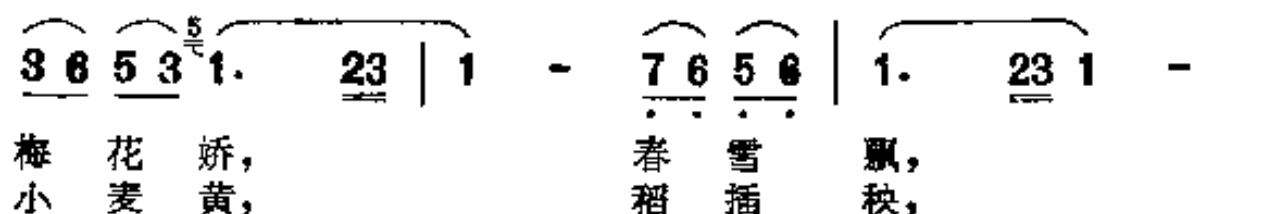
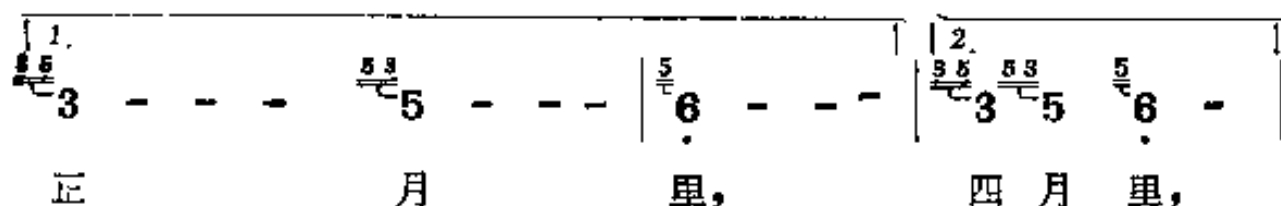
(谱例十六)

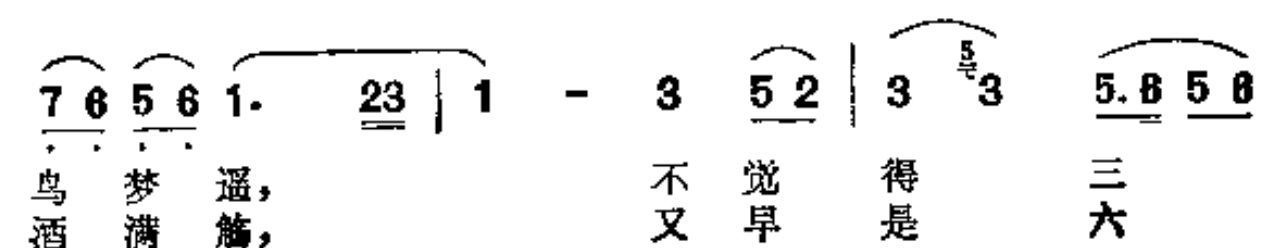
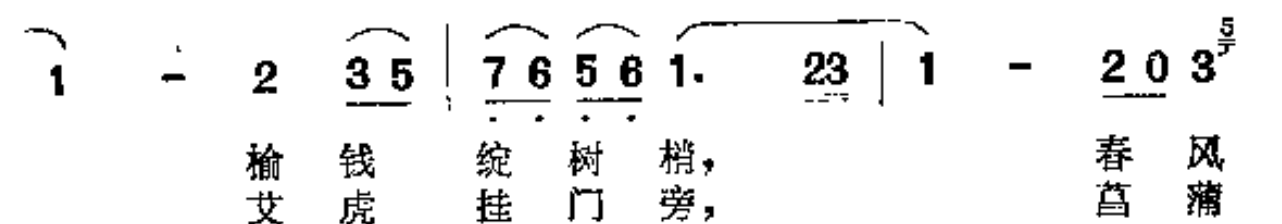
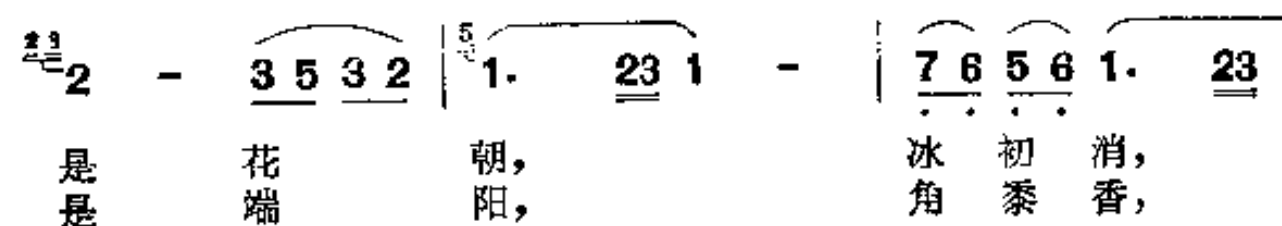
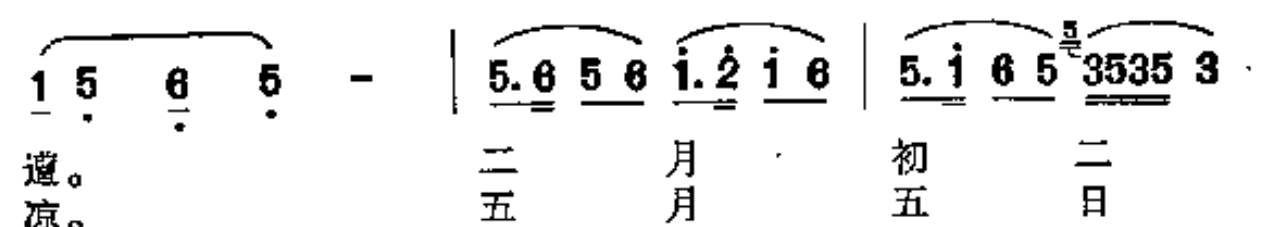
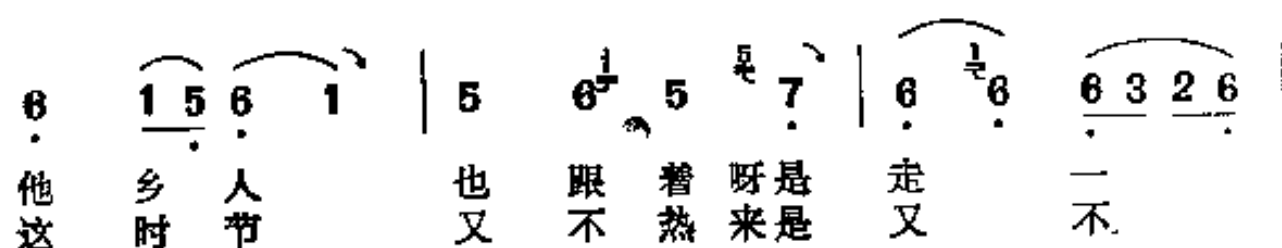
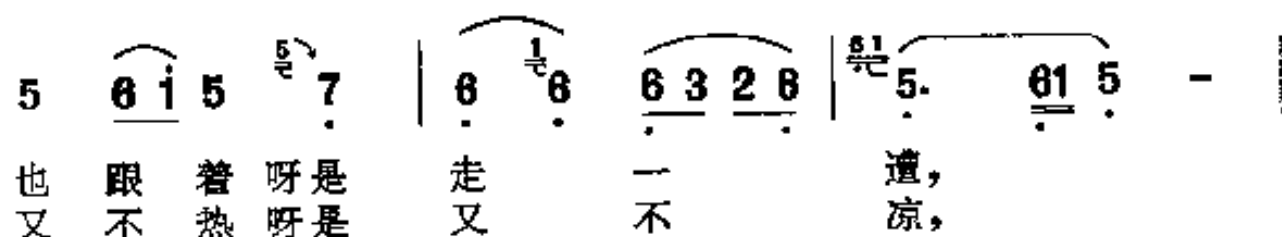
# 玉 娥 郎

1 = G  $\frac{4}{4}$

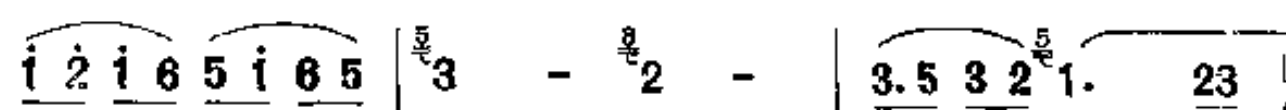
蒲松龄俚曲

稍慢、怀念地

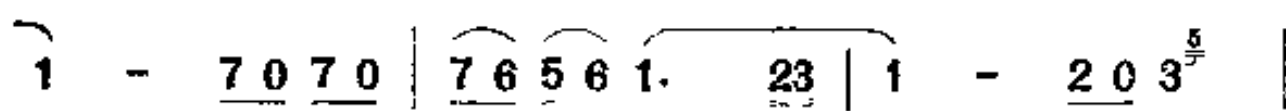




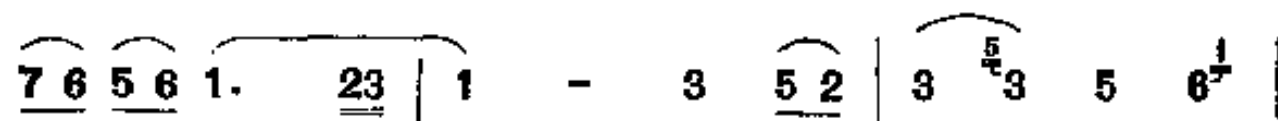




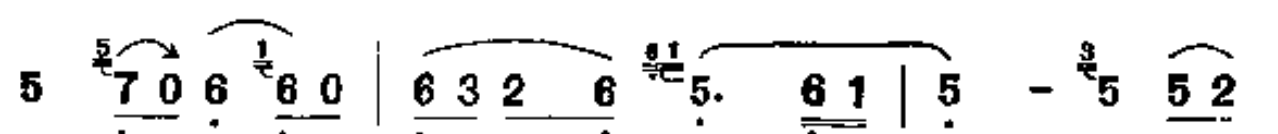
月 清 明 又 来 到，  
月 人 伏 热 难 当，



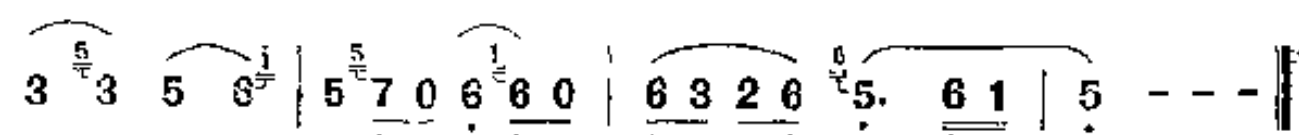
杏 谢 放 红 桃, 坟 头  
荷 花 满 池 塘, 暖 水



把 纸 烧， 可 怜 俺 望 家  
戏 鸳 鸯， 可 怜 俺 抛 妻 离



乡呀是万 里 遥， 可 怜  
子呀是在 他 乡， 可 怜



遙。鄉。里他萬在是呀子鄉離家婆望地俺俺

(注：此曲三、四段词省略。)

(演唱者：蒲文琪 记录者：仁均、川昆)

《叠断桥》也是一支风格古朴典雅的小曲，曲调具有浓郁的抒情气息，拖腔的运用尤为出色。它在《磨难曲》第十三回“愤杀恶徒”中用于表现少女苦闷、烦躁的心情，有很强的感染力。

(谱例十七)

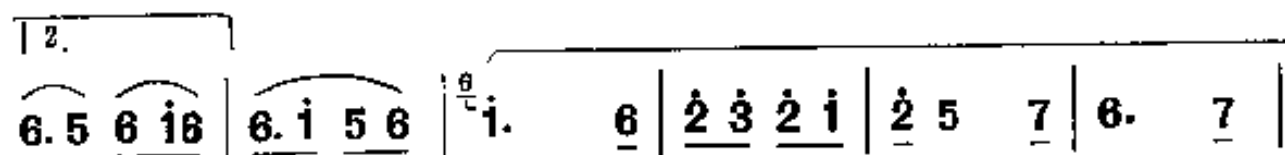
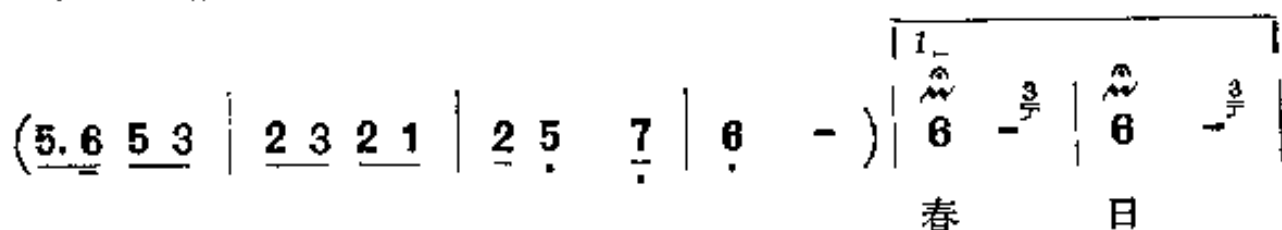
# 叠 断 桥

《磨难曲》第十三回“愤杀恶徒”

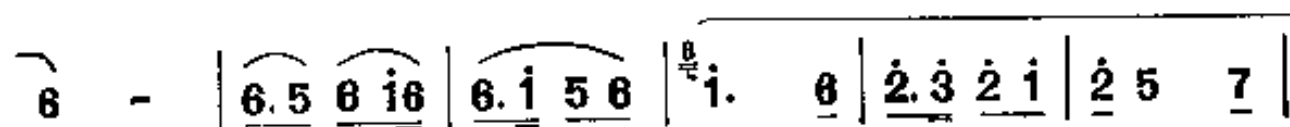
1 = D  $\frac{2}{4}$

蒲松龄曲

中速 忧伤地



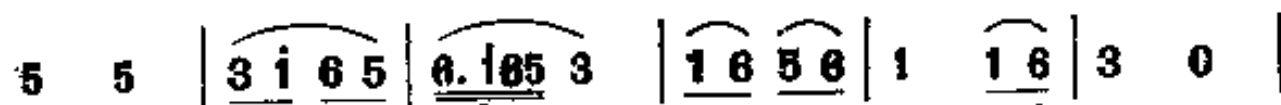
燕子 1. 天 长,  
2. 为 谁 忙,



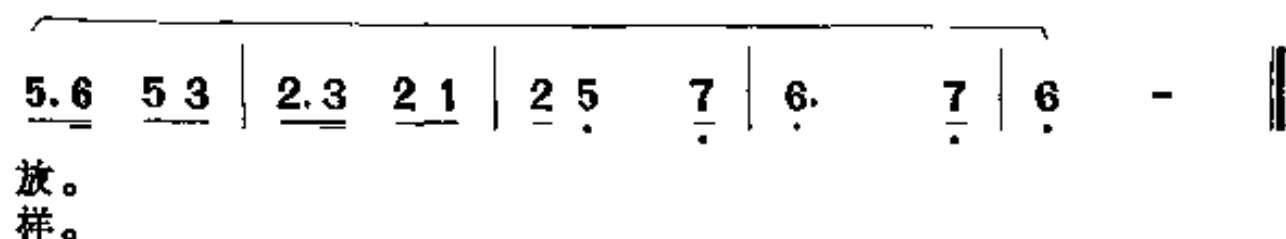
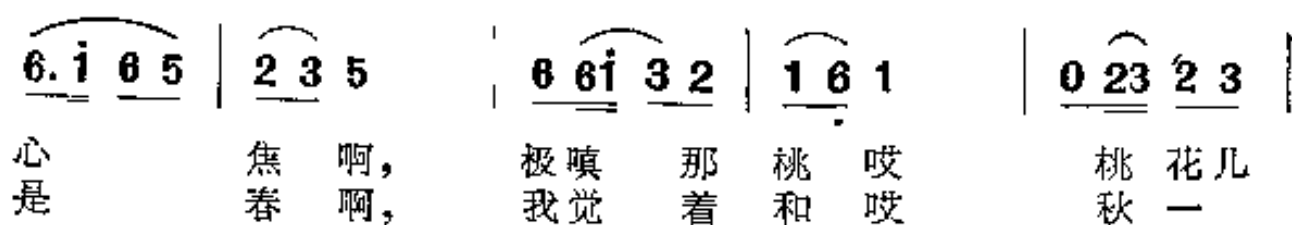
春 日 天 为 谁 长,  
燕 子 为 谁 忙,



带 病 的 那 恢 恢,  
莺 声 的 那 呀 呀,



懒 得 下 床。 奴 这 里 呀 正  
哭 哎 垂 杨。 人 说 道 呀 这



(演唱者: 韩秉祥 记录者: 牟仁均)

(注: 此曲有歌词八段。)

蒲松龄俚曲的音乐部分即由各个曲牌联缀而成, 最少时只用一个曲牌贯穿, 如《墙头记》、《幸云曲》仅由《耍孩儿》不断反复演唱。最多时则用到三十四、五个曲牌。曲牌的联接和使用, 有较大的灵活性, 往往同一个曲牌在不同作品、情节和人物上多次运用, 通过力度、速度的变化或局部变奏的手法来表现不同的情绪, 但一般说来, 曲牌本身并没有很显著的变化<sup>①</sup>。

蒲松龄俚曲的音乐特点是质朴、优美, 体现了民间歌曲的艺术风格, 较多地运用了拖腔、装饰音和滑音, 并结合淄川方言, 在唱腔韵味上形成了独特的地方风格。它的伴奏形式有较大的随意性, 表演属于说唱范畴, 只有一个演员演唱或说白, 形式简单、质朴, 却能达到“使街衢里巷中见者感而闻者泣”的地步, 这和明、清时期许多优秀的民歌、小曲的引人入胜的魅力是分不开的。

明、清时期的民歌、小曲, 虽然也存在着精华与糟粕的问题,

<sup>①</sup> 牟仁均《蒲松龄的(聊斋俚曲)音乐》(《齐鲁乐苑》1981年第1期)

值得在研究中加以分析，但一般说来，优秀的民歌、小曲大都具有反封建的民主性的倾向，代表着这一时代进步的思想潮流。在艺术特点方面能利用简洁的素材，运用换头，前后拆开，插入新材料，加花变体，移位，调和调式的变化等多种旋法，塑造鲜明的音乐形象。在语言的运用上，简炼、生动、准确，“有若荷叶上露水，滴滴滚圆”，因而具有极其强盛的艺术生命力。

## 鼓声一通，群歌竞作

### ——兄弟民族的歌舞音乐

我国是一个由多民族组成的国家，各兄弟民族的歌舞艺术极其丰富多采。明、清时期，汉族和各少数民族彼此间的联系日益加强。尤其是清代，统治阶级本身就是少数民族，使得这一时期各兄弟民族之间联系的纽带进一步加强，同时也促进了民族间文化的交流，各民族的歌舞音乐因而出现多样化发展的趋向，如朝鲜族的歌舞就有《农乐舞》、《杂舞》、《拍手舞》、《剑舞》、《刀舞》等四十多种；鄂尔多斯蒙古族有《筷子舞》、《盅碗舞》、《手绢舞》等单人舞；达斡尔族有《打猎》、《采野菜》、《摇篮曲》、《美丽》等双人舞；鄂温克族有《爱达哈喜得》等狩猎舞；四川藏族有《锅庄舞》、《弦子舞》、《热巴舞》、《踢踏舞》等；四川羌族也有《锅庄舞》、《皮鼓舞》等；贵州布依族有《织布舞》、《转场舞》、《打耙舞》等；广西壮族有《扁担舞》、《捞虾舞》、《舂米舞》、《铜鼓舞》等；云南怒族有《秋收舞》、《割麦舞》、《婚礼舞》、《脚跟舞》等；云南傣族有《孔雀舞》、《鱼舞》、《蝶舞》、《象舞》等；云南彝族有《跳月》、《烟盒舞》、

《花鼓舞》等；湘、鄂土家族有《摆手舞》；瑶族有《长鼓舞》、《伞舞》；苗族、侗族都有《芦笙舞》，等等<sup>①</sup>。新疆维吾尔族的《木卡姆》和西藏藏族的《囊玛》则是各兄弟民族歌舞音乐中具有较大影响的歌舞艺术形式。

木卡姆是新疆维吾尔族著名的古典音乐，是由声乐、器乐组合而成的一种大型套曲。每部有十二套，所以又叫《十二木卡姆》。木卡姆（Mukam）一词，源于阿拉伯文，原有“调式”、“主调”、“位置”、“等级”、“范围”等不同意思<sup>②</sup>。有人译为“最高的位置”，用在音乐上，即是“大型乐曲”之意。

木卡姆具有悠久的历史，据现有资料推算，至少已流传了四、五百年的时间。1854年，即回历1271年，新疆著名学者毛拉·依斯木吐拉用左维文写的《艺人简史》记载了十七位著名艺人，大都是十五、六世纪人。如麦乌拉纳·沙依甫·伯力合（死于1427年）、阿布都热合买·加米（死于1481年）、买买提·库西提格尔（死于1482年），他们几乎都能制作和演奏乐器，并且创作木卡姆。书中提到的几部木卡姆，如《潘吉尕》、《乌扎勒》、《埃介姆》、《纳瓦》、《依拉克》、《于孜哈》，一直流传至今。清代乾隆年间编的《律吕正义后编》（成书于1746年）记载的一些“回部乐”曲名，如《思那浦》、《塞勒喀思》、《察罕》、《珠鲁》等，有的与今天流传的多兰木卡姆的曲名是相同的。因此，木卡姆中保存了许多至少是十五世纪以来新疆维吾尔族的传统音乐，它在维吾尔音乐中占有很重要的地位，以至于有人称它为“维吾尔音乐之母”。

① 杨荫浏《中国古代音乐史稿》（下册）

② 黄其华《维吾尔族著名古典音乐——木卡姆》（《中国音乐》1981年第3期）

据简其华先生研究，新疆的木卡姆，按其流传地区、曲体结构和音乐风格区分，大致有四部：1. 新疆南部喀什、和阗、莎车等地的木卡姆有十二套；2. 新疆北部伊犁地区的木卡姆有十四套；3. 新疆南部沿塔里木戈壁边缘的麦盖提、巴楚、阿凡提、库尔勒等地的多兰木卡姆（“多兰”即古维语“吐兰”，是“群”的意思）原有十二套，现已收集到十套；4. 新疆东部的哈密木卡姆（流行于哈密地区）共有十二套。各地流传的木卡姆，无论在名称、音乐结构和音乐风格方面都各不相同，有着多种多样的变化。

每一套木卡姆在音乐结构上大致由四个部分组成：一、木卡姆，是散板节奏的独唱曲，旋律近似于吟诵，缠绵悠长，感情深沉。一般由著名艺人担任演唱；二、穷拉额曼，如多段体的歌曲和器乐曲组成，一般有七、八首，音乐复杂多变，既有叙事的风格，又有鲜明的歌舞特点。穷拉额曼亦即“大曲”的意思；三、达斯坦，意为“抒情音乐”，由三至九首歌曲和器乐曲相间唱奏，曲调抒情流畅，富于叙事格调；四、麦西热普，意思是“欢乐的晚会”，是舞蹈组歌形式，由三至六首歌舞曲组成，音乐生动活泼，情绪热烈紧张。这种四部分的结构，以喀什等地的木卡姆最为典型。其他有三个部分结构，如伊犁地区木卡姆；有五个部分结构，如多兰木卡姆；还有两个部分结构的，如哈密木卡姆等等，它几乎包括了维吾尔民间音乐的各种体裁形式，音乐内容也相当丰富。

木卡姆中有着各种音阶、调式，在 do、re、mi、sol、la、si 六种调式中，每种调式又包含有几种音阶。它的节拍、节奏也极其丰富，还常采用各种转调。木卡姆使用的乐器，有萨它尔、弹

布尔、都它尔、热瓦甫、艾捷克、卡龙、达卜、萨巴依等，包括吹、拉、弹、打各个类别。

囊玛，是藏族的一种古典歌舞音乐，流行于西藏拉萨、日喀则、江孜等地。囊玛，或称“郎玛”，藏语意为“内府乐”，这是由于达赖喇嘛居住的内室叫“囊玛康”，囊玛因常在此表演而得名。

囊玛兴起于十七世纪，当时，五世达赖（1617—1682）派大臣第舍桑结甲错组织一个歌舞队，表演民间音乐和舞蹈，囊玛这一形式便是在藏族民间歌舞的基础上形成的。

六世达赖仓洋嘉措（1683—1706）对囊玛的发展有较大影响，由于他本人又是一位诗人，为囊玛写了不少歌词，使得囊玛在上层贵族中风行一时。这一时期，囊玛偏重于歌唱，伴奏乐器只有“扎木聂”（一种形似“火不思”的六弦琴，每两根弦音高相同，用拨子弹奏）。八世达赖时期（1758—1804），有个叫登者班爵的贵族，将内地扬琴、笛子、二胡、京胡等乐器带回西藏，使得囊玛的伴奏乐队不断丰富起来。同时，囊玛中加入了舞蹈成分，成为具有西藏特色的民间歌舞音乐。

囊玛的结构，一般由引子、歌曲和舞曲三部分组成，引子由器乐演奏，歌曲悠扬古朴，富于抒情性。舞曲活跃奔放，节奏强烈，速度较快。

囊玛的歌词内容，多数反映爱情生活，其中也有表达人民对上层统治者活佛、贵族的嘲笑和讽刺，如《囊拉穹色》的歌词大意是：

“天堂上，不见得就快乐，

不然，那些活佛们为什么不及早升天呢？

地狱里，不见得就痛苦，

不然，那些贵族们为什么都还是要死去呢？”

这首歌大胆地表达了奴隶们对黑暗现实的抨击和对神权观念的否定。但是，囊玛中也包含有宗教色彩和不健康的内容，这是由于历史局限所决定的。

囊玛的伴奏乐器，以前规定为笛、扎木聂、扬琴、京胡、特琴（形似二胡）、根卡和串铃七种乐器，但随着时代的发展，它的伴奏形式也在不断丰富。

西藏的歌舞音乐，还有一种称作“堆谐”（一作堆谢），意为高地的歌舞。舞时以脚踏地作“踢踏”声，音乐由缓慢过渡到急速，也很有特色。

我国少数民族的歌舞音乐异常丰富，而且有着古老的传统，如苗族善歌舞，明代邝露在《赤雅》中就有记载。苗族民间歌舞《跳月》在清代康熙年间已十分流行。云南纳西族的《白沙细乐》，据乾隆八年《丽江府志略》载，认为是“元人遗音”。四川藏族的《锅庄舞》，明末清初便在流浪艺人中发展起来，至今也已有了六百多年的历史。所有这些，说明各兄弟民族的歌舞音乐，同样是中华民族传统音乐宝库的一个重要组成部分。

## 一韵纤紫良久

### ——明、清时期的说唱音乐

清末著名小说家刘鹗（1857—1909）在《老残游记》一书中曾生动地描绘了民间说唱艺人王小玉（艺名白妞）在济南明湖居演唱梨花大鼓的情景：



“王小玉便启朱唇，发皓齿，唱了几句书儿。声音初不甚大，只觉人耳有说不出的妙境：五脏六腑里，像熨斗熨过，无一处不伏贴；三万六千个毛孔，像吃了人参果，无一个毛孔不畅快。唱了十数句之后，渐渐地越唱越高，忽然拔了一个尖儿，像一线钢丝抛入天际，不禁暗暗叫绝。哪知他于那极高的地方，尚能回环转折；几啮之后，又高一层，接连有三、四叠，节节高起，恍如由傲来峰西面攀登泰山的景象：初看傲来峰削壁千仞，以为上与天通；及至翻到傲来峰顶，才见扇子崖更在傲来峰上；及至翻到扇子崖，又见南天门更在扇子崖上；愈翻愈险，愈险愈奇。

那王小玉唱到极高的三、四叠后，陡然一落，又极力骋其千回百折的精神，如一条飞蛇在黄山三十六峰半中腰里盘旋穿插，顷刻之间，周匝数遍。从此以后，愈唱愈低，愈低愈细，那声音渐渐的就听不见了。满园子的人都屏气凝神，不敢少动。约有两、三分钟之久，仿佛有一点声音从地底下发出。这一出之后，忽又扬起，像放那东洋烟火，一个弹子上天，随化作千百道五色火光，纵横散乱。这一声飞起，即有无限声音俱来并发。那弹弦子的亦全用轮指，忽大忽小，同他那声音相和相合，有如花坞春晓，好鸟乱鸣。耳朵忙不过来，不晓得听那一声的为是。正在撩乱之际，忽听霍然一声，人弦俱寂。这时台下叫好之声，轰然雷动。”

这是封建时代的文人对民间说唱极其出色的文字描绘，记录了这一时期说唱音乐在广大城乡流行的盛况。目前已发现的200多个音乐性较强的民间说唱曲种，很大一部分是在明、清两代中间发展起来。明、清时期众多的说唱音乐中，影响较大的则有“弹词”、“鼓词”和“牌子曲”三类。

弹词是流行于我国南方的一种说唱音乐。一般认为，弹词是由宋代的“陶真”发展而来。“陶真”的名称，清代依然沿用，清李调元诗云：“曾向钱塘听琵琶，陶真一曲日西斜”（《弄谱百咏》之十三），这里指的就是弹词一类的说唱。元末杨维禎（1296—1370）已有《四游记弹词》的唱本问世。弹词的其他名称，尚有“弹唱词话”、“文书”、“说小书”、“评弹”等等。

弹词流传地区不同，因而有不同的地方色彩，如苏州弹词，扬州弹词、长沙弹词、四明南词、绍兴平湖调等，影响最大的当推苏州弹词。其所用语言分“土音”与“国音”两大类，前者以吴音为代表，后者用北京话演唱。弹词的伴奏多用琵琶、三弦等弹弦乐器，其名称的由来，当与此有关。明代还有用小鼓、拍板伴奏的，后来又有加上二胡、扬琴等乐器。演唱形式有一人的“单档”，二人的“双档”和三人的“三档”等区分，演员均需自弹自唱，并保持着坐唱的形式。

弹词在明代中叶已流行于苏州、杭州、扬州、南京等地，至清初有较大发展。乾隆年间，苏州著名弹词家王周士，因为乾隆帝南巡时演唱而封为七品京官。嘉庆年间（1796—1820）有陈（遇乾）、姚（豫章）、俞（秀山）、陆（士珍）四大家，同治年间（1862—1874）又有马（如飞）、姚（似璋）、赵（湘舟）、王（石泉）四人最为著名。在这些弹词艺人中，以创腔著称者有俞秀山、陈遇乾、马如飞三人。他们在师承前辈的基础上，创造出自己独特的唱腔风格，称为俞调、陈调和马调。陈调苍凉粗犷，俞调宛转优美，马调质朴雄健，它们对于后世弹词唱腔的发展有着显著的影响。

弹词的唱腔婉转柔美，富有抑扬顿挫的韵味。清代的弹词作

品流传下来的约有二百多种，其小型形式以基本曲调大致相同的若干唱段连接，仅在末尾加上一段表白和一首终场诗作终结。大型形式则由开篇、诗、词、赞、套数、篇子等组成，基本曲调除若干唱段外，还插入各种山歌、小曲，并吸收一些戏曲唱腔。说白、表白等运用也讲究清晰生动、幽默风趣。弹词中乐器的演奏纯熟自如，演唱声情并茂，很受城市居民的欢迎。

鼓词主要流行于我国北方地区。鼓是重要的伴奏乐器，演员边演唱边击鼓，掌握节奏，因以得名。鼓词的前身可能是宋代的“鼓子词”，明代称作“词话”。现存最早的传本是明代万历、天启年间刊印的《大唐秦王词话》。明末清初贾凫西（约1592—约1674）的《木皮散人鼓词》也是著名的鼓词作品。

鼓词在清初有较大发展，盛行于北方城市，尤其流行于山东、河北一带。当时演唱鼓词的形式，正如徐珂《清稗类钞》所云：“唱鼓词者，小鼓一具，配以三弦，二人唱书，谓之鼓儿词。亦仅有一人者，京津有之。”小型鼓词只用一个曲调不断反复演唱，长篇鼓词则叫做“大书”，摘唱其中精彩的段落叫做“段儿书”。

鼓词的进一步发展，便出现了“大鼓”的形式，它是在鼓词与各地方言、民歌、小调相结合的基础上产生的，如木板大鼓、西河大鼓、梨花大鼓、乐亭大鼓、唐山大鼓、东北大鼓、安徽大鼓、湖北大鼓、温州大鼓、梅花大鼓、京韵大鼓等<sup>①</sup>，其中多数均出现在清代。

“西河大鼓”起源于河北省中部农村，又名“西河调”、“河间大鼓”。清道光年间（1821—1850）的马三峰在“木板大鼓”

<sup>①</sup> 杨荫浏《中国古代音乐史稿》（下册）

的基础上，吸收戏曲、民歌曲调，创造出新的声腔，并将伴奏乐器小三弦改为大三弦，木板改为铁板，为西河大鼓的唱腔音乐及其表演形式奠定了基础。

“梨花大鼓”又名“山东大鼓”、“犁铧大鼓”，演唱者除用书鼓外，另用两枚犁铧的碎片击拍，后改用铁片或铜片，主要流行于山东、河南、河北一带。早期著名艺人为郝老凤，清末则有郭大妮、黄大妮、王小玉等人。

“安徽大鼓”原名“泗水大鼓”，又名“淮河大鼓”，流行于安徽省及长江沿岸部分城市，受清代中叶山东流传的“河间调”影响形成。表演者自击鼓、板，一人演唱，说、唱并重。音乐上吸收了当地的民歌和戏曲，唱腔多为上、下句反复结构。

“湖北大鼓”原名“打鼓说书”，由道光末年北方鼓书艺人丁铁板在湖北发展起来的。伴奏乐器用小鼓和木板，短篇曲目以唱为主，中长篇曲目说、唱并重。

“京韵大鼓”产生于清代末叶，起源于河北中部保定、河间一带。它是“河间调”与“子弟书”的合流，流行于京津地区。它在演唱上，以京音代替河间方言，并借鉴京剧的发音吐字方法，吸收京剧和其他姊妹艺术的唱腔，所以称为“京韵大鼓”或“京音大鼓”。它的伴奏乐器除鼓、板外，还增加了三弦和四胡。表演以唱为主，间有说白。清末民初的刘宝全（1869—1942）是著名的京韵大鼓表演家，创立独特的“刘派京韵”风格。京韵大鼓的表现力很强，唱腔板式有一板三眼的慢板、一板一眼的垛板、有板无眼的紧板和住板等<sup>①</sup>。

《牌子曲》是明、清流行的民间小曲以一定形式联接起来的

① 生廉《京韵大鼓》（《中国音乐》1982年第四期）

套曲，用于演唱某种故事情节，也是各种曲牌体说唱的统称，如京、津的“单弦牌子曲”（又名“八角鼓”），山东的“聊城八角鼓”，河南的“曲子”，甘肃的“兰州鼓子”，青海的“青海赋子”以及南方地区的“扬州清曲”、“湖北小曲”、“四川清音”、“广西文场”等等。伴奏乐器北方多以三弦为主，南方常用琵琶、二胡、扬琴等乐器。

明、清时期的说唱音乐除上述三类形式外，还有“道情”、“琴书”等曲种。前者如“浙江道情”、“湖北渔鼓”、“湖南渔鼓”、“江西道情”、“广西渔鼓”、“河南坠子”等，后者如“山东琴书”、“徐州琴书”、“安徽琴书”、“四川洋琴”、“云南洋琴”等。

## 清丽悠远，出乎三腔之上

### ——明、清戏曲的“四大声腔”

自明初至清代中叶的三百多年间，南戏传奇取代了日趋衰落的北杂剧而获得迅速发展，同时由于其流传地区的广泛，促成了多种声腔剧种的形成。海盐腔、弋阳腔、余姚腔、昆山腔，便是流行于江南各地的南曲声腔，号称“四大声腔”。各科地方声腔的兴起，形成了这一时期戏曲音乐绚丽多采的局面，开创了以南曲为主体的戏曲传奇时代。

明代徐渭（1521—1593）在《南词叙录》一书中对“四大声腔”的产生及流传地区有很精辟的概括：“今唱家称弋阳腔，则出于江西，两京、湖南、闽、广用之；称余姚腔者，出于会稽，常、润、池、太、扬、徐用之；称海盐腔者，嘉、湖、温、台用

之。惟昆山腔止行于吴中，流丽悠远，出乎三腔之上。”四大声腔的产生地都在我国江南和东南沿海一带，其主要原因在于该地区资本主义萌芽较早，商品经济比较发达，又是元末明初南北戏曲的汇集之处，因而各种声腔在继承南戏传统、吸收北杂剧成果，又融汇各地民间曲调的基础上纷纷兴起。

海盐腔产生于浙江海盐。一般认为，它源于元代流行于海盐的“南北歌调”。元人姚桐寿《乐郊私语》载：“海盐州少年，多善乐府，其传多出于潞州杨氏。”因为当时的杭州路总督杨梓爱好戏曲，“家僮千指，无有不善南北歌调者。”入明以后，海盐腔盛行，尤其在上层社会，公侯、缙绅及富家大宴宾客，都要演出海盐南曲。明兰陵笑笑生的《金瓶梅词话》中描写了海盐腔的演唱情形：“……两个优儿，银筝象板，月面琵琶，席前弹唱。”这大概是海盐腔的一种清唱形式。它在演出时则以锣、鼓、拍板等伴奏，不用管弦。海盐腔是昆腔兴起之前南曲的主要声腔，正如明代王骥德《曲律》所言：“旧凡唱南曲者，皆曰海盐，今海盐不振，而曰昆山。”海盐腔的音乐风格偏于“婉变”，较为幽雅、文静，演唱和说白多用官话，但其曲谱今已无存，成为绝响。有人认为，海宁皮影戏的“专腔”或浙江瓯剧所唱昆腔，还保存了海盐腔的某些成分。

余姚腔源出于浙江会稽，即绍兴府的余姚一带，约形成于元末明初。明代中叶在常州、润州（今江苏镇江）、池州（今安徽贵池）、太平（今安徽当涂）、扬州、徐州等地流行，成为当时遍及南北的重要剧种之一。后来余姚腔逐渐衰落，有关它的史料记载极少，其面貌特征已很不清楚。有人认为自明末起流行于绍兴的调腔就是余姚腔的遗声或其支派。

弋阳腔自元代出现于江西弋阳一带，也叫“弋腔”，清代称作“高腔”。它的流传地区很广，除“两京、湖南、闽、广”外，明代永乐年间(1403—1424)即传播到云南、贵州等边远地区。弋阳腔的音乐风格粗犷豪放，演唱形式是“一人唱而众和之”，由一人演唱，众人帮腔。伴奏只用打击乐器，“其节以鼓，其调喧”，有浓厚的乡土气息。这种与当地土语和民间曲调结合而成的声腔系统，不甚投合士大夫阶层的审美趣味。明末清初李渔(1611—1680?)在《闲情偶寄》中说“予生平最恶弋阳、四平等剧，见则趋而避之。”反映了一些知识分子对弋阳腔的厌恶情绪，但这一声腔在一般百姓中却有深厚的基础。在弋阳腔的影响下，产生衍变出不少新的剧种，如京腔、清戏、调腔、乱弹、下江南等等。清代以来，独立的弋阳腔剧种逐渐衰落，以至于绝迹。目前在江西赣剧中还保留一些弋阳腔的剧目和腔调。

昆山腔也叫“昆腔”、“昆曲”，因元末至正年间(1341—1368)居于昆山附近的顾坚创始而得名。魏良辅《南词引正》载：“元朝有顾坚者，虽离昆山三十里，居千墩，精于南曲，善作古赋。……善发南曲之奥，故国初有‘昆山腔’之称。”明代嘉、隆年间(1522—1572)，魏良辅等一批戏曲音乐家对昆山腔在唱腔上作了进一步加工提高，又吸收海盐、弋阳腔的音乐成分，使昆山腔的传播愈加广泛，成为明代中叶至清代中叶戏曲中影响最大的声腔剧种。

魏良辅，号尚泉，江西豫章(今南昌)人，长期寓居太仓，主要活动于明嘉靖年间。魏良辅是一位唱曲名家，又兼作医生。明李开先《词谑》云：“魏良辅兼能医”，“长于歌而劣于弹”。明人许宇编《词林逸响》说他“瞽而慧”，则当是瞎子。魏良辅

对昆腔的改革付出了极大的劳动，清代余怀《寄畅园闻歌记》说他“足迹不下楼十年”，可谓苦心孤诣，呕心沥血。当时与魏良辅一起进行昆腔革新的有一批人，他最推崇老曲家过云适，“每有得必往咨焉，过称善乃行，不即反复数交勿厌”（明·张大复《梅花草堂笔谈》）。乐工张野塘则是魏良辅的重要助手，他的弟子张小泉、季敬坡、戴梅川、包郎郎等人也都有出色的成绩。苏州洞箫名手张梅谷，昆山著名笛师谢林泉，唱曲家陆九畴等与魏良辅交往甚密。在他们的共同努力下使这一原先影响较小的“清唱小曲”一跃而“出乎三腔之上”，在嘉靖以后风靡剧坛长达二百余年之久。

改革后的昆腔，曲调细腻宛转，清柔舒缓，人们称它为“水磨腔”、“冷板曲”，如明人沈宠绥《度曲须知》说“调用‘水磨’，拍捥‘冷板’”，形成一种轻圆舒缓、清柔婉转的新颖声腔。“转音若丝”，正是对昆腔艺术风格的生动概括。在音乐伴奏方面，魏良辅等人把弦索、箫管、鼓板三类乐器合在一起，集南北之所长，创立了一个规模完整的伴奏乐队，不只用于清唱，后来也用于戏曲舞台。

传奇作家梁鱼辰（约1521—约1594）用改革后的昆腔创作了戏曲史上第一部昆曲剧本《浣纱记》，对昆腔的传播起到了推动作用。《浣纱记》以春秋时期范蠡和西施的爱情故事作为全剧的线索。在吴、越相争中，越国被打败，越王勾践夫妇和大臣范蠡被俘，勾践卧薪尝胆，范蠡定下美人计，将浣纱女西施进献吴王夫差，来离间吴国君臣关系，瓦解吴王斗志。勾践回国后发愤图强，终于打败吴国，报仇雪耻。范蠡功成后即弃官而去，与西施泛舟于太湖之上。剧本歌颂了范蠡、西施把国家利益置于儿女私



情之上的爱国精神，揭示了昏君宠信权奸误国的社会现象，具有较高的思想性和艺术性。剧本采用魏良辅等人创立的“新声”，受到当时士大夫和广大市民阶层的欢迎。昆腔在舞台艺术上吸收了宋元以来的诸多曲种的精华，创造了当时最完整的表演体系，从而由苏州、松江一带迅速流传到杭、嘉、湖地区，逐渐遍及全国各大城市，迎来了昆山腔剧种的黄金时代。王骥德《曲律》云：“迩年以来，燕赵之歌童舞女，咸弃其捍拔，尽效南声，而北词几废。”同时，昆腔还产生了北昆、湘昆、川昆、宁昆等许多支派，形成自成体系的声腔系统。清代中叶以后，昆腔才趋向衰落，其占有的主导地位逐渐为梆子、皮黄两大声腔剧种所取代。

## 家传户诵，几令《西厢》减色

### ——昆曲的著名作品

自明代嘉靖、隆庆年间至清代乾隆年间（1522—1759）的二百多年中，是昆曲艺术最兴盛的时期，其间名家辈出，作品极为丰富。如明代汤显祖的《牡丹亭》，高濂的《玉簪记》，王玉峰《焚香记》，无名氏的《鸣凤记》，清代洪升的《长生殿》，黄图珌的《雷峰塔》，李开先的《宝剑记》，孔尚任的《桃花扇》，朱朝佐的《渔家乐》等，都是有很大影响的作品，其中尤以《牡丹亭》、《长生殿》和《桃花扇》等剧目最为著名。

《牡丹亭》是汤显祖的《玉茗堂四梦》（《紫钗记》、《牡丹亭》、《南柯记》、《邯郸记》）之一，也是他的代表作。汤显祖（1550—1616），字义仍，号海若、若生，晚年号茧翁，自称清

远道人。江西临川（今抚州市）人。自幼聪慧，二十一岁中举，以孝廉而名播天下。官至太常寺博士、南京礼部祭司主事、遂昌县知县。四十九岁时因不肯依附权贵而被罢官还乡，从此闭门著述。《牡丹亭》问世后，如明人沈德符《顾曲杂言》所云：“《牡丹亭梦》一出，家传户诵，几令《西厢》减色”，引起社会的强烈反响。

《牡丹亭》（又称《还魂记》）的剧情大意是：南宋时福建南安郡太守杜宝的女儿杜丽娘，不满于封建礼教的束缚，在侍女春香怂恿下游园散闷，梦中遇书生柳梦梅，苦于相思，伤情而死。三年后，柳梦梅赴临安赶考，途经杜丽娘埋葬处，拾得丽娘自画像，深为爱慕，丽娘鬼魂亦来相会，且死而复生，两人结为夫妇。最后几经周折，柳梦梅被点中状元，全剧以团圆结局。

《牡丹亭》歌颂了杜丽娘追求个性解放、争取爱情自由的斗争精神，揭露了封建礼教的虚伪和腐朽，反映了时代的进步要求，引起青年男女的强烈共鸣。据传当时娄江女子俞二娘极其爱读《牡丹亭》，十七岁便“怨愤而终”。汤显祖得知后还写下了“如何伤此曲，偏只在娄江”的两首五言绝句。杭州女艺人商小玲擅演此剧，每次演出“缠绵凄婉，泪痕盈目”，终于气绝于舞台。《牡丹亭》的演出震动了当时的剧坛。

《牡丹亭》的音乐能够根据内容需要对传统曲牌进行灵活处理，以表现不同人物的性格。在音调上吸收了“海盐腔”的风格。目前，《游园惊梦》、《春香闹学》等仍为昆剧经常演出的传统剧目。

清初剧坛有“南洪北孔”之称，这便是指当时最负盛名的两位昆剧作家：浙江钱塘的洪升和山东曲阜的孔尚任。《长生殿》

和《桃花扇》分别是他们的代表作。

洪升（1645—1704），字昉思，号稗畦。出身于没落世家，长期流寓北京，做过二十年国子监生。在文坛上颇享盛名，但生活困苦，以至于卖文度日。康熙二十八年演出《长生殿》时，适逢佟皇后丧葬，触犯禁忌，以“国服未除”、“非时演唱”而被国子监除名。有人作诗云：“可怜一出《长生殿》，断送功名到白头”，即指此事。后来回到杭州，寄情山水，以摆脱悲愁和苦闷，在吴兴乘船访友归途中因酒醉落水而死，时年五十九岁。

《长生殿》是清代传奇中成就最为突出的一部作品。作者自述“盖经十余年，三易稿而始成”。初名《沉香亭》，继称《舞霓裳》，最后定名《长生殿》。剧本以唐玄宗李隆基和贵妃杨玉环的爱情故事作为贯串全剧的线索。这一历史题材虽然前人在文学和戏曲中多次描绘，但作者却能结合现实感受，多方面地反映了当时的社会的矛盾。它一方面歌颂了李、杨之间的爱情，另一方面又揭露了他们的奢华生活给国家带来的无穷灾难和人民痛苦不堪的生活，最终导至封建王朝走向崩溃的结局。实际上它也寄寓了对明末腐败政治和清代政权的不满与批评。

《长生殿》的结构精美，情节曲折，跌宕有致，引人入胜。全剧语言生动，塑造了鲜明的人物性格特征，在宫调运用和曲词的审音协律方面也十分讲究。原有五十多出（折）戏，二百余年来，经常演出的有《定情（赐盒）》、《密誓》、《惊变（小宴）》、《埋玉》、《闻铃》、《哭像》等单折戏。

孔尚任（1648—1718），字聘之、季重，号东塘，自称云亭山人，别署岸堂主人，孔子六十四世孙。康熙皇帝南巡至曲阜祭孔，孔尚任应召讲经，受康熙帝赏识，被任命为国子监博士，但

后来始终未受上层统治者器重。他曾游历江南，在扬州、南京等地，搜集了不少野史佚闻，也目睹官场的黑暗和人民的疾苦，对他写作《桃花扇》有很大影响。康熙三十九年(1700)，孔尚任以“莫须有”的罪名被罢官，三年后返回故乡曲阜，七十岁时病卒。

《桃花扇》以南明弘光王朝覆亡为背景，写复社名士侯方域和秦淮名妓李香君的爱情故事。侯方域是江南四大才子之一，李香君是色艺非凡的名妓，两人相恋，侯题诗宫扇赠香君。魏忠贤阉党阮大铖等为利用侯方域，愿抛重金使两人结合。香君得知后，立时拔簪脱衣，掷弃地上，方域受其激励而拒绝阮大铖的利诱。阮于是怂恿马士英强逼香君嫁给漕抚田仰为妾，对复社文人加以报复。李香君血溅侯方域所赠诗扇，自毁容颜，以死守楼。杨龙友将李香君血染诗扇点染成桃花，并名曰桃花扇。后清军南下，攻陷南京，方域与香君在栖霞山避难，于白云庵相遇，李出示桃花扇表示自己对爱情的忠贞和忠于明朝的气节，并相约一起出家。作品反映了统治阶级内部的派系斗争，热情歌颂了李香君等下层人物的高尚品德和民族气节，演出后引起广泛共鸣，一度轰动剧坛。剧本末尾由张道士口中说出的“你看国在哪里？家在哪里？君在哪里？父在哪里？”正是点明了作者创作此剧的深刻用意，强调出国破家亡，连立足之地都没有了。

《桃花扇》的戏剧结构庞大，塑造了众多的人物形象。唱词、说白也有很高的艺术成就。音乐上作者下了不少功夫，曾自述“每一曲成，必按节而歌，稍有拗字，即为改制。”但一般认为耐唱的只有《访翠》、《眠香》、《题画》、《寄扇》这几出，成就上较《长生殿》逊色<sup>①</sup>。自孔尚任罢官后，此剧便极少演出。

<sup>①</sup> 廖苜叔《中国古代音乐简史》

洪升的《长生殿》和孔尚任的《桃花扇》，被人称作明清传奇的压卷之作。此后，昆曲由极盛而趋向衰落，到道光年间（1821—1850），已经受人冷落，光绪时（1875—1908）则已一蹶不振，为蓬勃兴起的新兴声腔所取代。

## 愈趋愈卑，新奇叠出

### ——“乱弹”诸腔的兴起

我国戏曲艺术自清代康熙末叶至道光末年的一百多年间，各种民间地方戏曲蓬勃兴起，人们称之为“乱弹”时期。所谓“乱弹”，是含义较广泛的戏曲名词，有人曾把昆腔、高腔之外的所有剧种统称“乱弹”，实际上它泛指当时各类新兴的地方声腔剧种，正如清初刘廷玑《在园杂志》所概括的“愈趋愈卑，新奇叠出”。如果把“卑”字作为民间声腔来理解，正好说明了戏曲发展潮流的新趋势。它们在音乐上突破了联曲体的传奇形式，创造了板式变化为主的“乱弹”形式。其主要标志，便是梆子、皮黄两大声腔剧种取代了昆山腔，在戏曲舞台上占据了主导地位。这一时期戏曲艺术的发展，大致经历了由“乱弹”诸腔纷纷出现，直至与雅部昆曲激烈争胜并取得绝对优势、最后形成各大声腔系统和各种大型地方戏剧种形成的过程。

清代初期“乱弹”诸腔的兴起，不仅品种繁多，而且流行地区广泛。当时的戏曲声腔，除昆山腔与弋阳诸腔外，还有梆子腔、乱弹腔（扬州乱弹、四川乱弹等）、秦腔、西秦腔、襄阳调、楚腔、吹腔、安庆梆子、二簧调、罗罗腔、弦索腔、巫娘腔、唢呐

腔、梆子腔、勾腔等<sup>①</sup>，这些地方声腔剧种，被统称为“乱弹”。它们流行的地区有苏、浙、皖、赣、闽、粤、湘、鄂、贵、云、川、陕、甘、晋、冀、鲁、豫、北京等，可以说是遍布全国。至十八世纪中叶，便出现了雅部和花部对立的局面。雅部是指昆曲，花部则是昆曲以外的各种声腔，也即“乱弹”诸腔。乾隆帝第五、第六次下江南时（1780—1784），两淮盐务已在扬州准备了花、雅两部“迎驾”。花、雅之争的结果，昆曲终于趋向衰落，“乱弹”诸腔却称盛一时。嘉庆年间，北京有“南昆、北弋、东梆、西梆”之说，也即指苏州的昆曲、河北的高腔、山东的梆子戏和山西、陕西的梆子腔，它们是这一时期四大声腔的代表剧种。到了嘉庆、道光年间，又形成了以西皮、二黄为主体的声腔系统。这五大声腔中，以梆子、皮黄最为发达，成为“乱弹”诸腔的主要代表剧种。

梆子腔，又名秦腔，也叫乱弹，最早因用枣木梆子击节伴奏而得名，渊源于明代陕、甘一带的民歌与说唱。位于山西、陕西交界处的同州梆子和蒲州梆子是形成较早的梆子腔剧种。陕西梆子（即秦腔）的流行与传播，与明末李自成的农民起义转战各地有一定关联。李自成是陕西米脂县人，他爱听的“西调”，可能就是秦腔。清人陆次云《圆圆传》中记载，李自成攻克北京（1644）后，“即命群姬唱西调，操阮、箏、琥珀，已拍掌以和之。繁音激楚，热耳酸心。”可见其音调高亢激越，节奏强烈急促。清初刘献廷在《广阳杂记》一书中说：“秦优新声，有名乱弹者，其声甚散而哀。”也描述了这一声腔的主要特色。梆子腔在乾隆年间流传已非常广泛，后来向东发展，与当地语言、民间曲调相结

<sup>①</sup> 张庚、郭汉城主编《中国戏曲通史》（下）

合，逐步演变为各地的梆子腔剧种，如山西梆子、河南梆子、河北梆子、山东梆子等，或则在同一地区内也产生不同的流派，或则演变出新的声腔系统，形成梆子腔音乐繁衍多变的千姿百态。

梆子腔是戏曲音乐板腔体的首创剧种，即创立了戏曲音乐中板式变化的结构方法。它不同于昆、弋两腔是以曲牌的更迭来变化曲调，而是通过板式的变化来完成曲调的变化。它以一个基本曲调（一般是对称的上下句唱腔）为基础，作各种节奏、速度的板式变化，如散板、流水板、一板三眼、一板一眼等，以表现不同角色的性格和戏曲中的矛盾冲突。它还用调式中不同的特性音来形成不同腔调的感情色彩的对比、变化。梆子腔的伴奏都以梆子击节，造成强烈的节奏感，主弦乐器板胡也有很浓厚的色彩性，体现了这一声腔系统粗犷激昂的音乐风格。

皮黄腔，是西皮与二黄两种声腔相结合的产物。西皮起源于秦腔，清初经湖北襄阳传到武汉一带，并与当地民间曲调结合演变而成（据称湖北人称唱词为“皮”，故称陕西传来的腔调为“西皮”）。二黄产生于江西、安徽一带，是在弋阳腔的传统影响下逐渐形成的。这两种声腔，一个来自北方，一个出自江南。清初时西皮是汉调的主要腔调，二黄是徽调的主要腔调，在长期的流传演变中形成一个完整的声腔系统，也就是皮黄腔。

皮黄腔的音乐，西皮与二黄各有其板式类别，并以不同的板式变化表达各种感情。就音乐风格而言，西皮高亢跳跃、轻快活泼，二黄低回缓慢、端庄凝重，二者构成情调、色彩的对比。主要伴奏乐器胡琴等又有不同的定弦法（如西皮为  $la$ 、 $mi$ ，二黄为  $sol$ 、 $re$ ，反西皮为  $la$ 、 $mi$ ，或  $re$ 、 $la$ ；反二黄为  $do$ 、 $sol$ 等），对于不同音调色彩的形成起到一定影响。这些也是皮黄腔音乐的

重要创造。

在我国戏曲史上，近三百年来皮黄腔的影响极大。1790年，乾隆八十寿辰，诏令四大徽班（来自安徽的三庆、四喜、春台、和春四个戏班）进京，使得皮黄腔风靡京城，为清末京剧的形成奠定了基础。京剧是皮黄系统（包括京剧、汉剧、粤剧、桂剧、滇剧等）中流传最广、最有影响的一个剧种，或者说它是皮黄发展的高峰，所以后来“皮黄”有时也专指京剧。但以京剧音乐为代表的地方剧种的兴起，则已是社会结构发生变化的时代产物了。

“乱弹”诸腔中，弦索腔也是重要声腔之一。它兴起于河南开封与山东临清，是在明代以来流传的各种小曲基础上发展起来的。清代李调元《雨村剧话》云：“女儿腔，亦名弦索腔，俗名河南调。音似弋腔，而尾声不用人和，以弦索和之，其声悠然以长。”它的风格柔美典雅，山东的柳子腔是弦索腔中发展较快的声腔剧种，但在清代末年便逐渐趋向衰落。

## 曲曲新声总断肠

### ——明、清的器乐独奏艺术

明、清时期，民间器乐艺术异军突起，各类乐器如琵琶、古琴、三弦、唢呐、笛、箫等，名手辈出，源源不绝，演奏水平也有新的突破。这由于戏曲艺术方兴未艾的持续发展促使多种乐器从伴奏地位不断向独奏艺术演化，同时，各大城市的节日庙会以及各种游乐场所的客观需要也使得器乐独奏艺术迅速地兴盛起来。据明人沈榜《宛署杂记》载，万历年间（1573—1620），



北京城就有号称“都城八绝”者，如琵琶绝李近楼，吹箫绝王国用，三弦绝蒋鸣岐，八角鼓绝刘雄等，这些身怀绝技的人都是当时著名的器乐演奏家。代表着这一时期器乐独奏艺术最高成就的，应推有着悠久历史传统的古琴和琵琶两个乐种。琵琶艺术再度出现高峰时期，它以手弹琵琶艺术的高峰与唐代拨弹琵琶艺术的高峰交相辉映。古琴艺术则出现了众多的著名琴派，其深远影响一直持续到近代。

明代正德、嘉靖年间(1506—1566)，河南的琵琶名手张雄以善弹元代琵琶曲《海青拿天鹅》著称。据明人李开先《词谑》载：

“琵琶有河南张雄，凤阳高朝玉，曹州安廷振，赵州何七；三弦则曹县伍凤嘴，亳州韩七，凤阳钟秀之；长于筝者，则有兖府周卿，汴梁常礼，归德府林经（古北词清弹六十余套）；箫则姑苏陈姓，管则昆山唐姓，两人皆善吹者。就中张雄更出人一头地：有客请听琵琶者，先期上一副新弦，手自拨弄成熟，临时一弹，令人尽惊，如《拿鹅》，虽五楹大厅中，满厅皆鹅声也。”琵琶演奏家张雄在同时代各种器乐强手的角逐中乃是技高一筹的佼佼者。

同一时期，安徽寿县正阳关人钟秀之，也以善弹琵琶、三弦闻名。明武宗朱厚照曾将他召入内廷，在宫中传艺，人称“寿州钟郎善琵琶”。还有一位琵琶手，叫查八十，名薰，安徽休宁县人，其祖父以经商起家，他年轻时也随父兄外出经营，浪迹江湖，自谓善琵琶，但在无锡弹琵琶时被一妓女耻笑，方下决心精通琵琶，因而遍访名师。他初访钟秀之时以“侍生”（明、清时晚辈对前辈的自称）名帖进见，钟秀之使人转告说：“使寻常人来见，则宜称侍生。吾闻查八十以琵琶游江湖，今日来谒，非执弟子礼，我断不出”（明代何良俊《四友斋丛说》）。查八十则要

求先听一曲，如确实高妙，再执弟子之礼。钟秀之在屏风后弹奏一曲，查八十当场跪倒在地，膝行而前，口称弟子，于是在钟家留处数月，“尽钟之技而归”。后来查八十也到明武宗宫中教宫人弹习琵琶，与当时著名画家唐寅、文征明等交往密切，晚年流寓金陵（今南京）。休宁人吴锦有《赠查叟》诗云：

曾逐钟生侍武皇，鸣弦扈从猎长杨，

归来两鬓纷如雪，曲曲新声总断肠<sup>①</sup>。

也生动地反映了民间琵琶高手接二连三地被宫廷聘用的实际情形。

这一时期北京的琵琶名家有李东垣及其弟子江对峰，他们技艺超群，名播京师，享有很高的声誉。

隆庆、万历年间（1567—1620），北京有一位号称“琵琶绝”的盲音乐家，叫李近楼，名良弼。沈德符《万历野获编》载：

“京师绝艺所萃，惟琵琶以李近楼为第一。故籍锦衣，当袭百户，幼以瞽废，遂专心四弦。夜卧，以手爪从被上按谱，被为之穴。其声能以一人兼数人，以一音兼数音，前辈纪之者甚多。”李近楼练琵琶技艺十分刻苦，因而具有极强的艺术表现力。沈榜的《宛署杂记》则说李近楼“中年而瞽，因以琵琶自娱”。但对他的琵琶技艺却有同样出色的描绘：“能于弦中作将军下教场，鼓、乐、炮、喊之声，一时并作；与人言，以弦对，字句分明，俨如人语，或二、三人并语；或为琴，为箏，为笛，皆绝似。”李近楼的琵琶演奏已经达到音色变幻无穷、技艺超群绝伦的程度。李近楼死于万历十六年（1588），据载，他的绝技没有能流传下来。

万历年间，又出现了一位出类拔萃的琵琶高手，叫汤应曾，

<sup>①</sup> 皖生《琵琶国手查八十》（《戏剧界》，1980年第5期）

人称“汤琵琶”。他是蒋山人的弟子，而蒋山人又独传江对峰之妙。因此，李东垣——江对峰——蒋山人——汤应曾，这是我国明代后期北派琵琶具有师承关系的一个重要分支。据载，当时周藩王有女乐数十，皆从蒋山人习艺，但无一成器者，藩王也引以为恨，惟独“应曾往学之，不期年而成”，成为独传蒋山人琵琶技艺而又青出于蓝的琵琶名家。汤应曾是邳州（今江苏铜山）人，出身贫苦，与老母筑茅室而居。他随蒋山人学艺后，为藩王所器重，留在王府内作乐工，后随征西将军去嘉峪、张掖、酒泉等边地为驻军兵士演奏。据明代王猷定（1589—1662）《四照堂集》的“汤琵琶传”所载：“所弹古曲百十余曲，大而风雨雷霆，与夫愁人思妇，百虫之号，一草一木之吟，靡不于其声中传之。”可知汤应曾所弹琵琶古曲极为丰富，其中包括现已失传的《胡笳十八拍》、《塞上》、《洞庭秋思》等曲。他尤其擅长于弹奏《楚汉》一曲，王猷定对此作了生动的描述：“当其两军决斗时，声动天地，瓦屋若飞坠；徐而察之，金声、鼓声、剑弩声、人马辟易声；久之，有怨而难明者为楚歌声，凄而壮者为项王悲歌慷慨之声、别姬声；陷大泽有追骑声；至乌江有项王自刎声、余骑蹂践争项王声。使闻者始而奋，既而恐，终而涕泣之无从也。其感人如此。”汤应曾弹奏的《楚汉》一曲，后世一般认为是琵琶曲《十面埋伏》的前身。杨荫浏先生说：“以此来比拟传世的《十面埋伏》一曲，大致不会大错<sup>①</sup>。”冯文慈先生认为：“汤应曾会不会是《十面埋伏》最早的作曲者呢？虽然目前我们尚没有材料来证实这一点，但也不能排除这种可能性。无论如何，汤应曾这位明末时期对于琵琶艺术很有功绩的艺人，他对《十面埋伏》

<sup>①</sup> 杨荫浏《中国古代音乐史稿》（下册）

的贡献，至少是为后来的发展奠定了坚实的基础，使得这部优秀的萨德吉曲流传三百余年而不衰。这是大体上可以肯定的<sup>①</sup>。”

〔谱例十八〕

## 十面埋伏

**1 = D (定弦  $\dot{5}$  1 2 5)**

李廷松传谱

【一】列 營

约♩ = 60 渐快

[illegible][illegible]
$$\begin{array}{r} \textcircled{3} \\ \underline{545} \end{array} \overset{\textcircled{*}}{7} - - - \quad \begin{array}{r} \diagdown \diagup \\ \underline{54} \end{array} \overset{\textcircled{3}}{721} \overset{\textcircled{*}}{7} - - - \quad | \quad \begin{array}{r} \textcircled{\phantom{0}} \\ \underline{54} \end{array} \overset{\textcircled{2}}{22}$$

日 —                  日 —                  日 (日) 日

① 冯文慈：《略论〈十面埋伏〉》，（《音乐论丛》第一辑1978年版）

♩ = 80

*f* 5 4 5 5 5 <sup>b</sup>7 5 4 5 5 5 <sup>b</sup>7 5 4 5 <sup>b</sup>7 5 4

5 - - -

*f* 5 - - -

**【二】分 营**

约 ♩ = C0 渐快

♫ 4 5 4 3<sup>#</sup>4 || 寸2 2.      2 2.      2 2 2 2 ..... 2222 .....

2 2.      2 2.      2 2 2 2      2222

慢起渐快

4 - - - |  $\underline{7\ 1}\ \overset{\circ}{\underline{2\ 2}}\ \underline{2\ 4}\ \underline{2\ 1}\ \overset{\circ}{\underline{2\ 2}}\ \overset{\times}{\underline{2\ 4}}\ \underline{2\ 1}\ \overset{\circ}{\underline{2\ 2}}\ \underline{2\ 4}\ \underline{2\ 1}$

2 1 5

4 - X - || - X -





♭ = 76

$$\begin{array}{ccccccc}
 2 & 2 & 1 & 2 & 4 & 2 & 1 & 2 & 1 & 0 & \left\| \frac{2}{4} \right\| & 2 & 2222222 & 44444444 \\
 2 & & & 2 & & & 2 & & 2 & & & 5 & 5 & 5 & 5 \\
 1 & & & 1 & & & 1 & & 1 & & & 1 & 1 & 1 & 1 \\
 5 & & & 5 & & & 5 & & 5 & & & & & & \\
 I & & 0 & I & & & 0 & & & & I & (X) & & &
 \end{array}$$
[illegible]

<u>66666666</u>	<u>88885555</u>	<u>44445555</u>	<u>44444444</u>	<u>55558888</u>	<u>11112222</u>
5     5	5     5	5     5	5     5	5     5	5     5
1     1	1     1	1     1	1     1	1     1	1     1

<u>66665555</u>	<u>66666666</u>	<u>66661111</u>	<u>55556666</u>	<u>11116666</u>	<u>22221111</u>
5      5	5      5	5      5	5      5	5      5	5      5
7      7	7      7	7      7	7      7	7      7	7      7

<u>66ii5555</u>	<u>44445566</u>	<u>22222222</u>	<u>22221111</u>	<u>22225555</u>	<u>44442222</u>
$\frac{5}{:} \quad \frac{5}{:}$	$\frac{5}{:} \quad \frac{5}{:}$	$\frac{5}{:} \quad \frac{5}{:}$	$\frac{5}{:} \quad \frac{5}{:}$	$\frac{5}{:} \quad \frac{5}{:}$	$\frac{5}{:} \quad \frac{5}{:}$
		I	0	I	



11112222 11111111 | 22224444 22221111 | 22221111 11112222

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

0 I 0 I 0 I

44444444 44445555 55555555 55555555 | 44445555 44444444

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

I

55555555 11112222 | 55555555 6 0 | 0

5 5 5 5 5 5 5 0

I I I

【九】排 阵

♩ = 44

慢起即快

[7 5 6]

$\frac{1}{4}$  4 4 | 2 24 | 5 56 | 4 45 | 2 24 | 5 5 | 6 61 | 5 56

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

I (x) I I

2 24 | 5 5 | 6 6 | 1 1 | 2 23 | 1 12 | 7 7 | 6 6

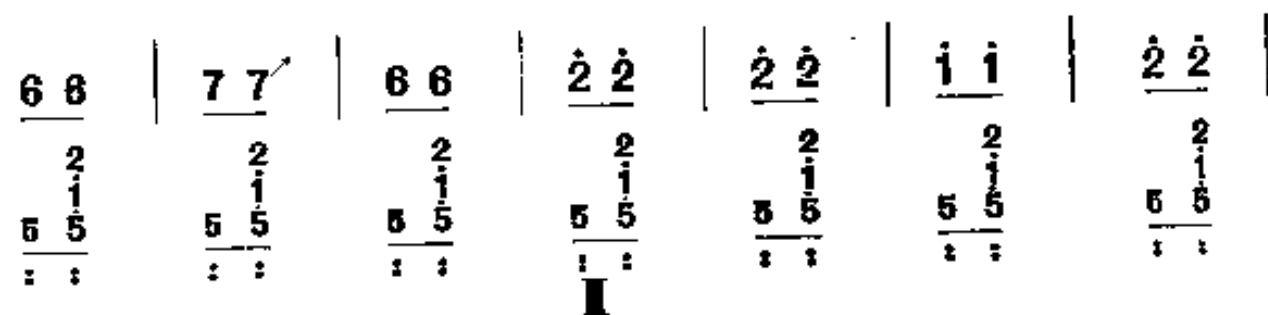
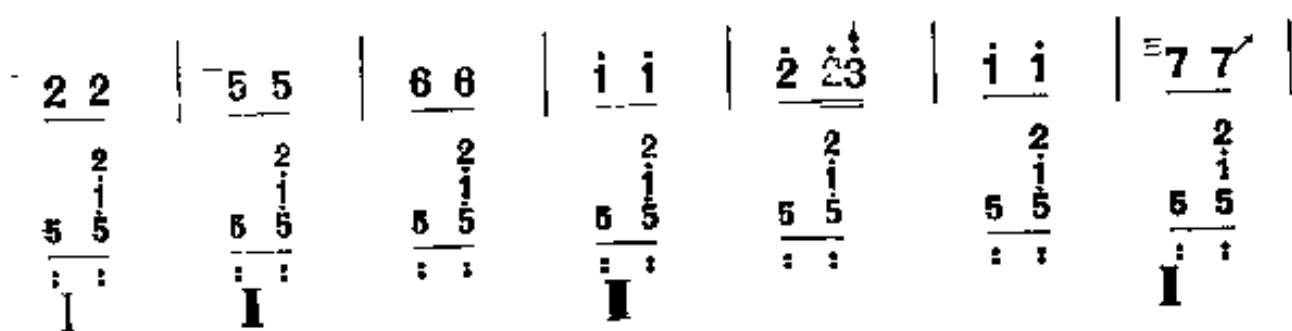
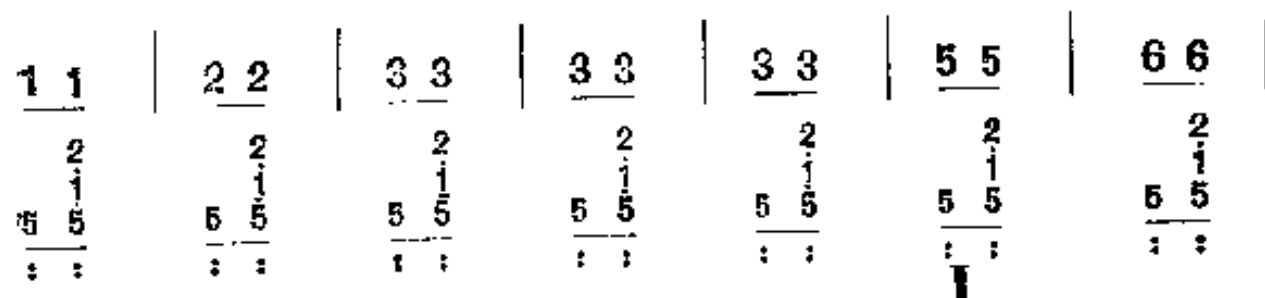
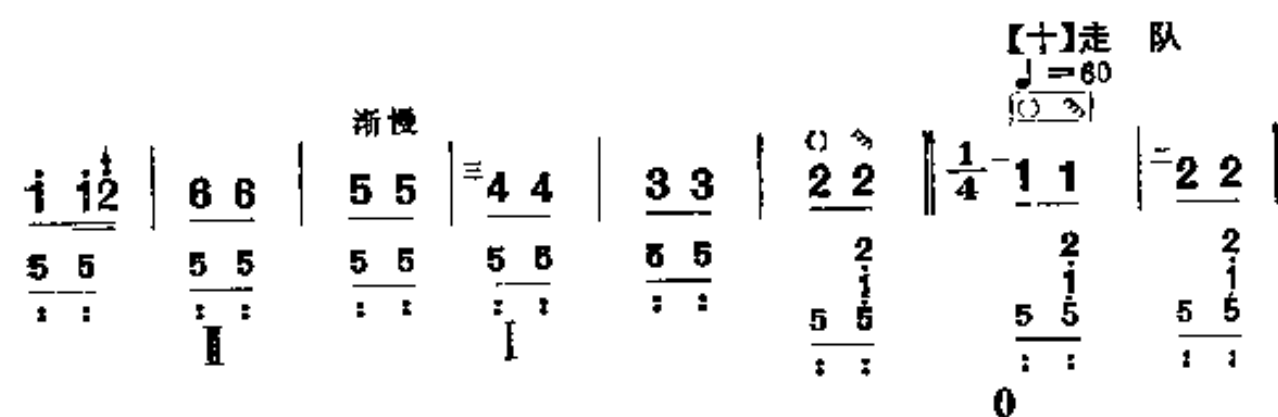
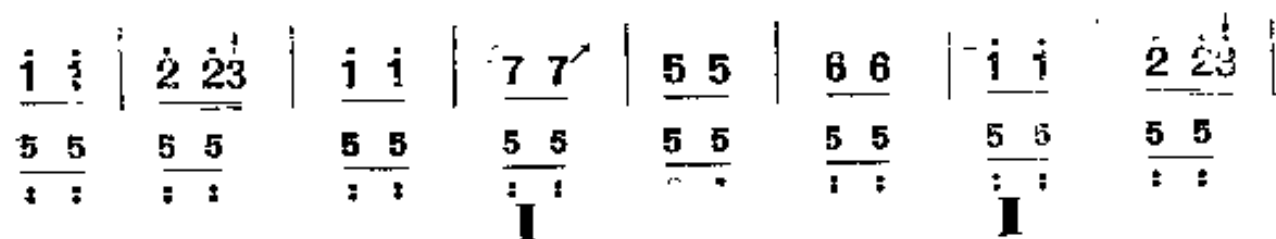
5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

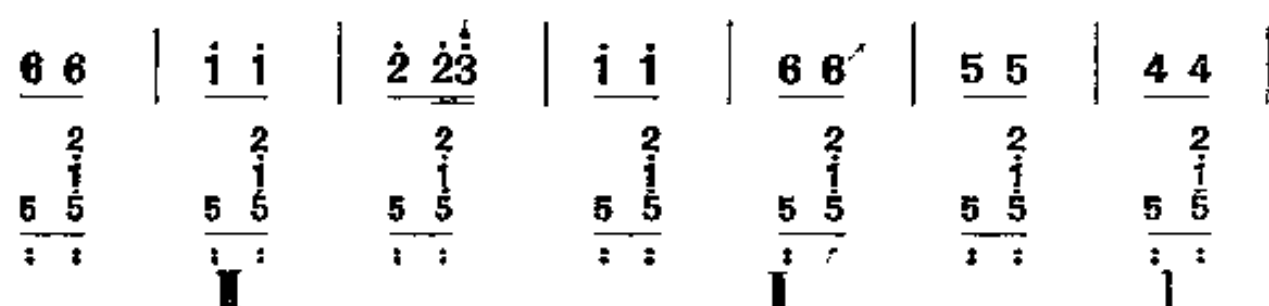
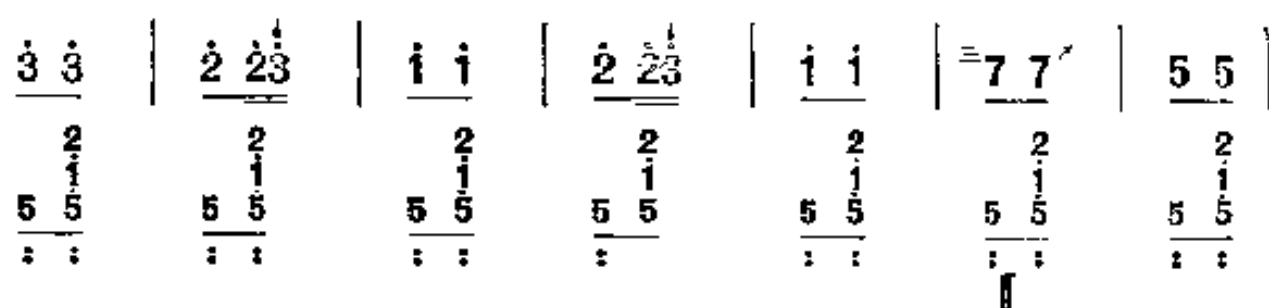
I I I I

7 7' | 6 6 | 2 2 | 2 2 | 1 1 | 2 2 | 3 3' | 2 2

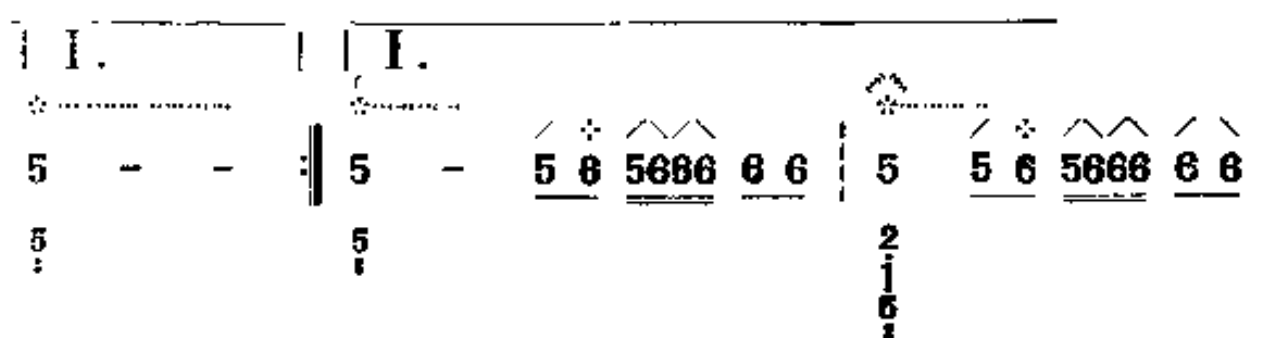
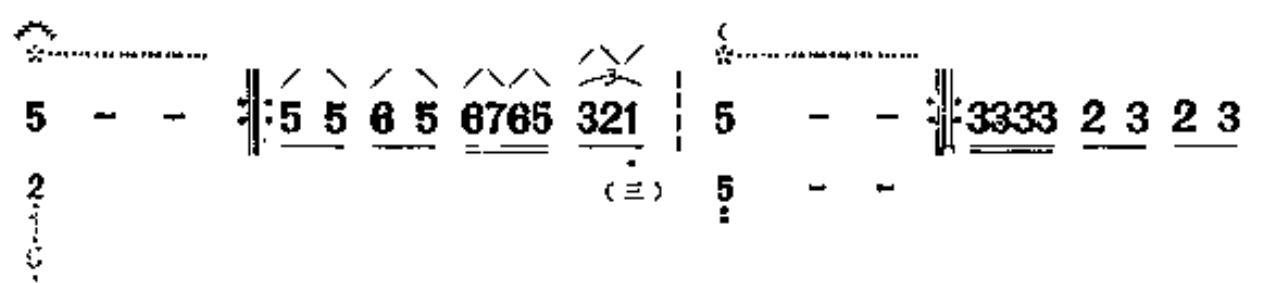
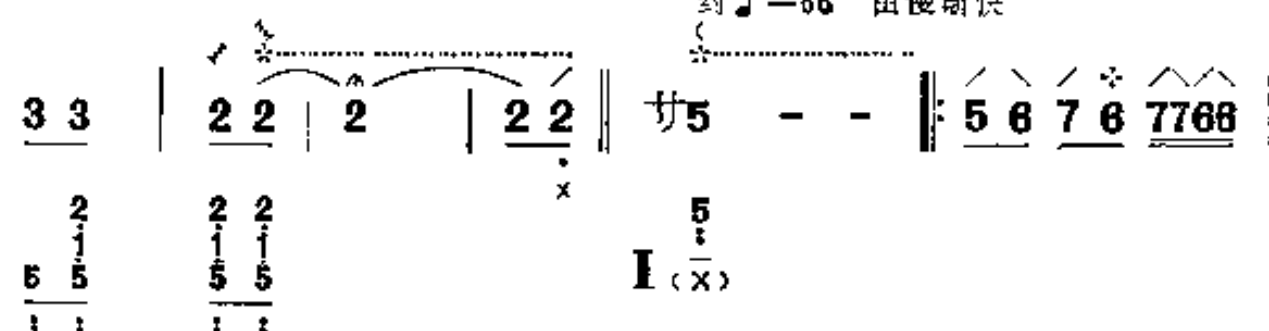
5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

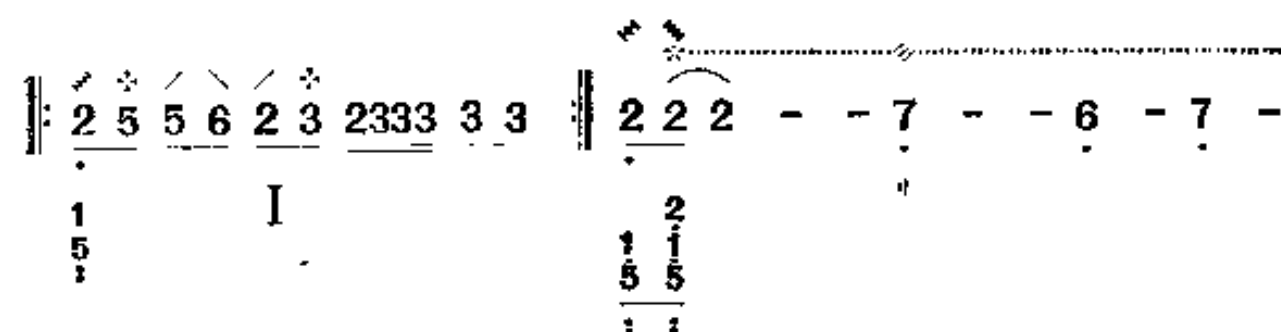
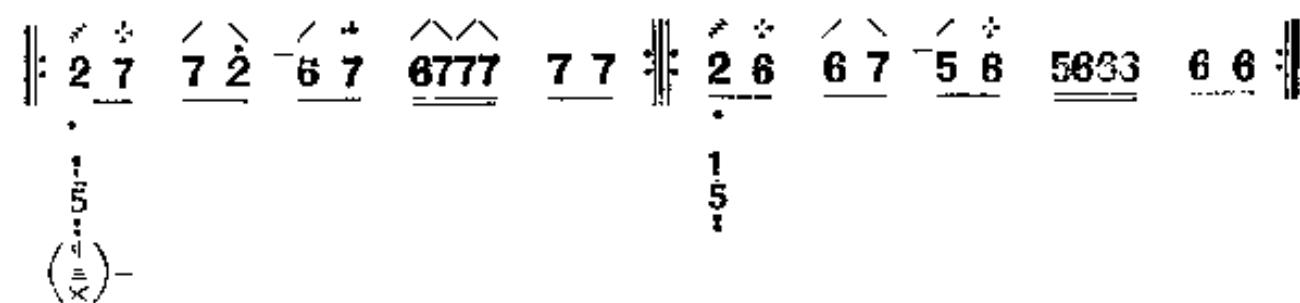
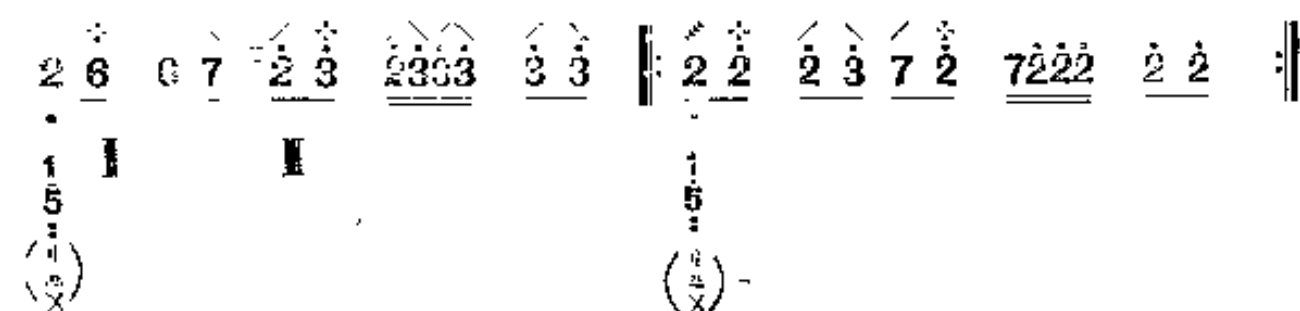
I





【十一】埋 伏  
约 ♩ = 66 由慢渐快





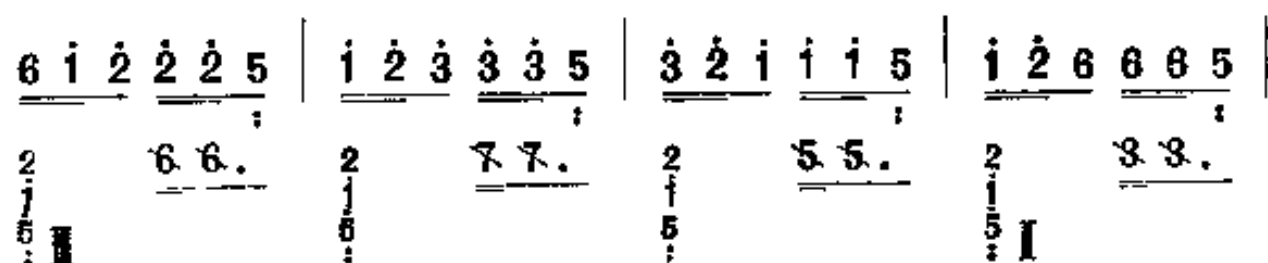
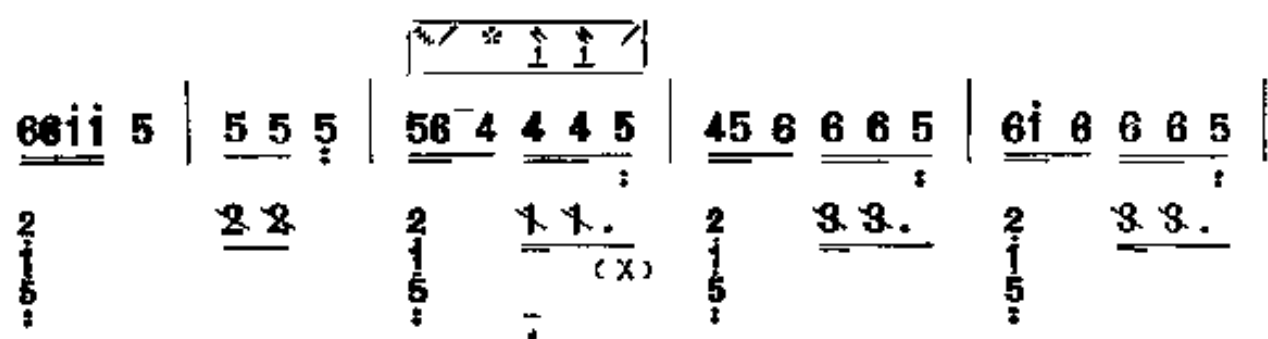
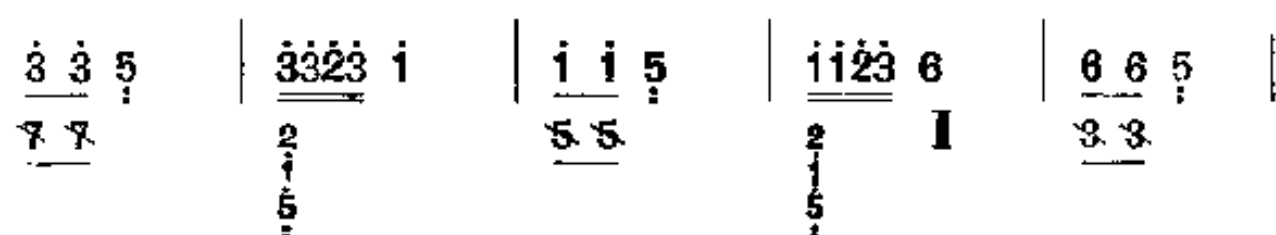
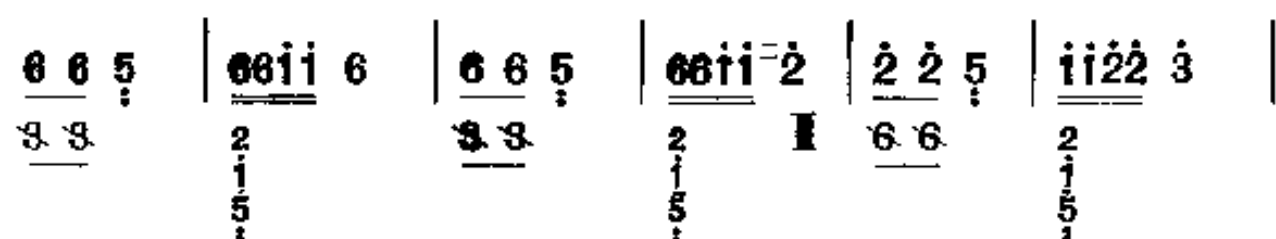
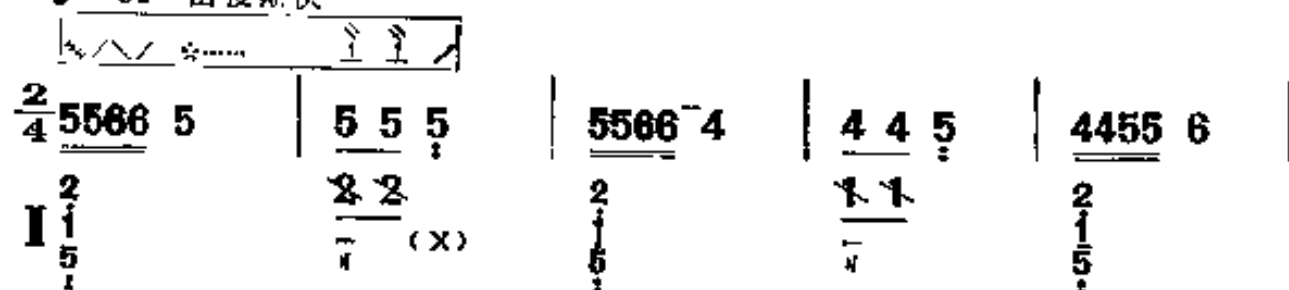
2 3 5 3 2 3 5 3 2 3 5 3 2 - - - 7 6 5.6

2 1 5

(X)

【十二】 鸡鸣山小战

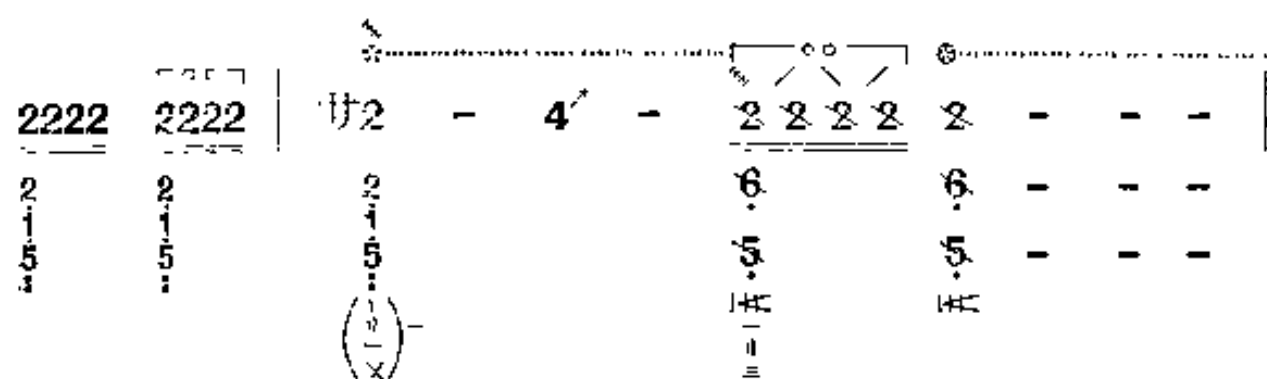
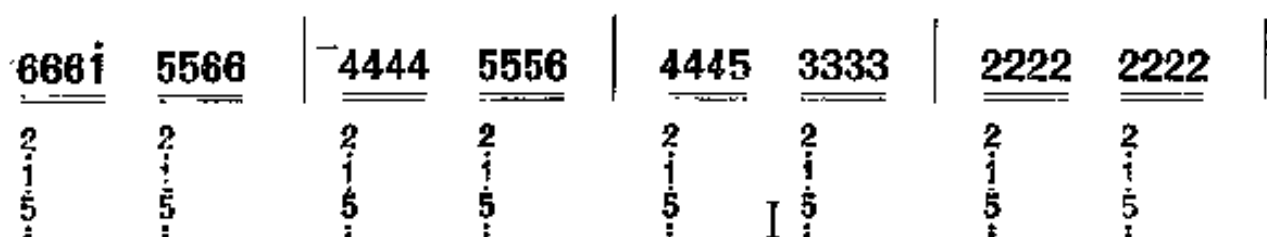
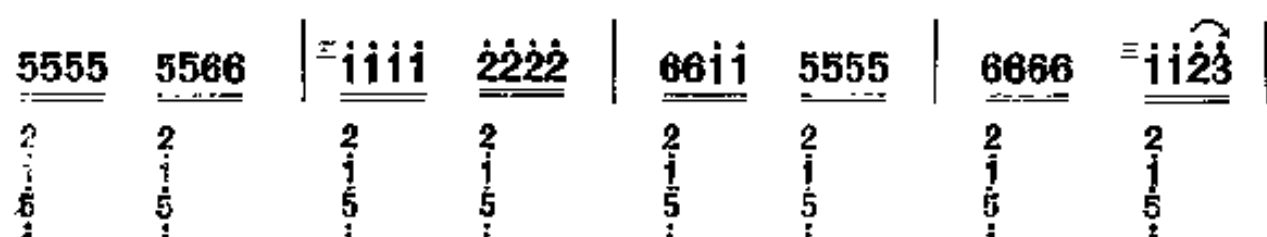
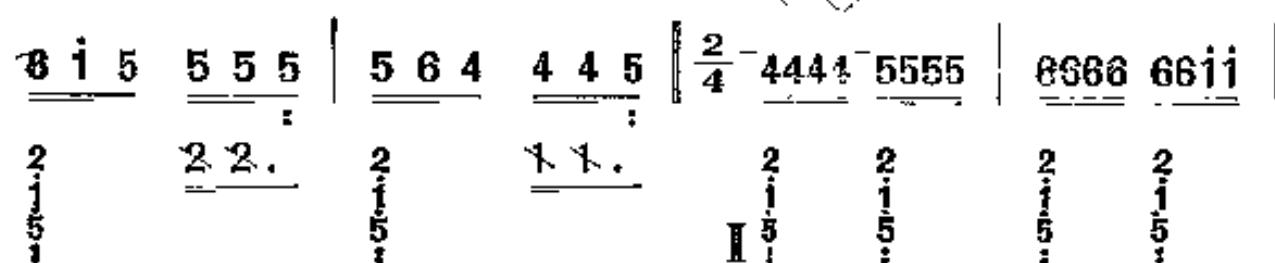
♩ = 92 由慢渐快



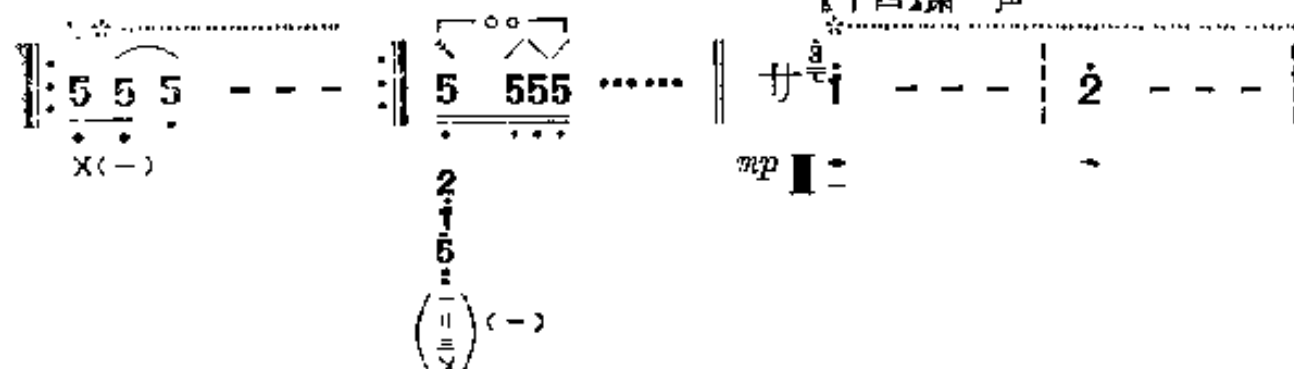
【十三】九里山大战

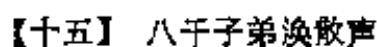
♩ = 108

♩ = 130

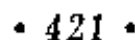


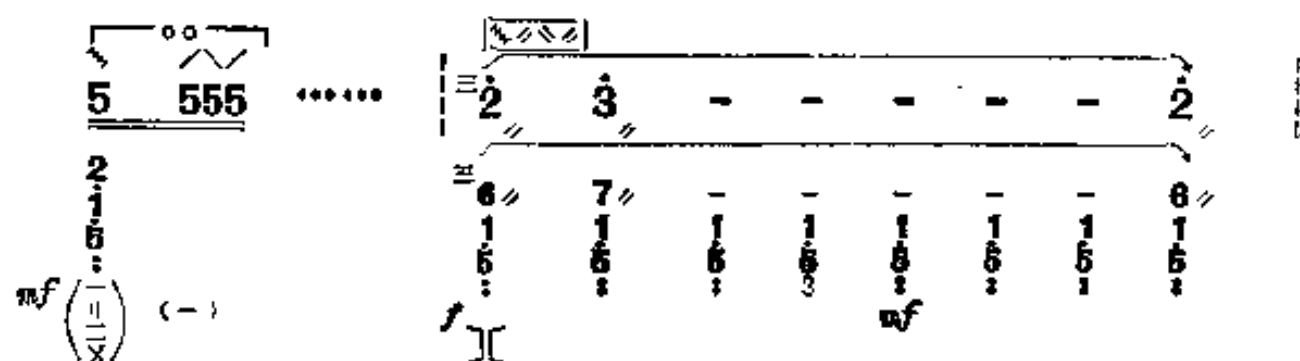
【十四】箫 声



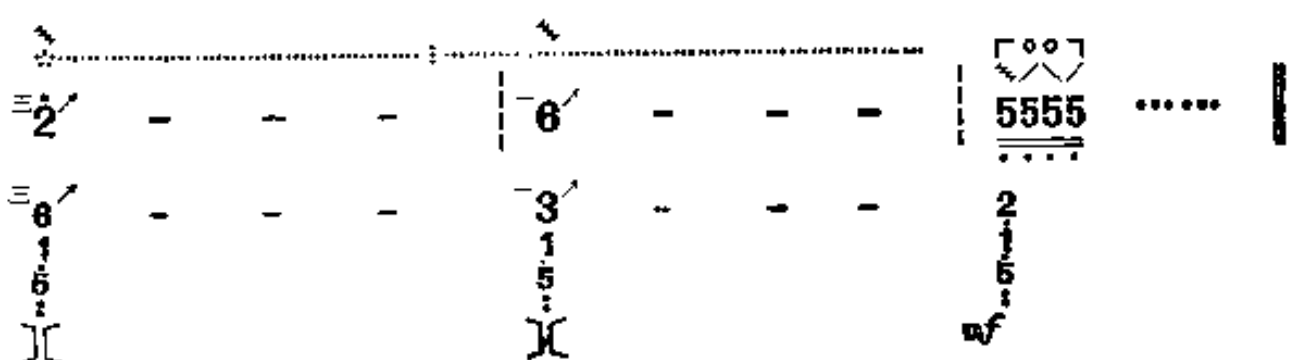
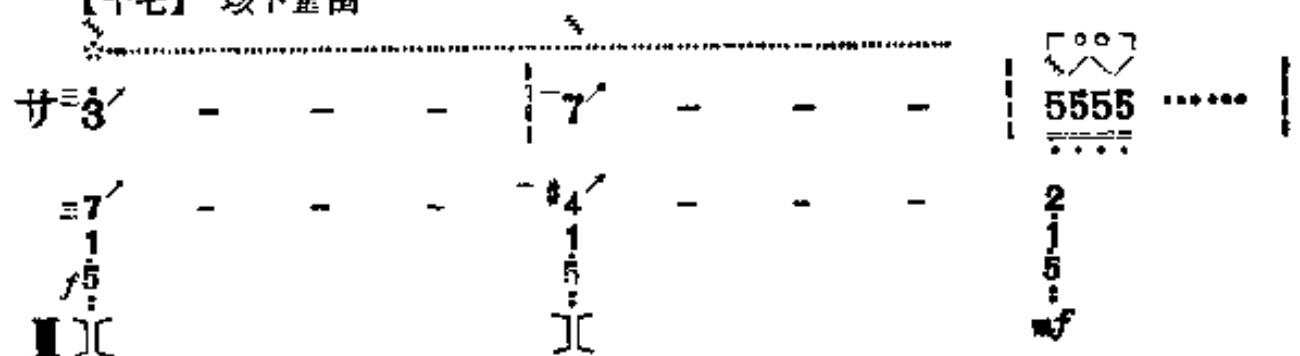


♩ = 138





【十七】 埵下重圈





【十八】 四面复起

Handwritten musical notation for "四面复起" (Four Faces Reappear). The notation is written on a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of two phrases, each enclosed in a bracket. The first phrase starts with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and a quarter rest. The second phrase starts with a quarter note B4, followed by a quarter rest, then a quarter note C5, and a quarter rest. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

Handwritten musical notation for "四面复起" (Four Faces Reappear). The notation is written on a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of two phrases, each enclosed in a bracket. The first phrase starts with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and a quarter rest. The second phrase starts with a quarter note B4, followed by a quarter rest, then a quarter note C5, and a quarter rest. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

Handwritten musical notation for "四面复起" (Four Faces Reappear). The notation is written on a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of two phrases, each enclosed in a bracket. The first phrase starts with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and a quarter rest. The second phrase starts with a quarter note B4, followed by a quarter rest, then a quarter note C5, and a quarter rest. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

【十九】 传号收军

♩ = 144

Handwritten musical notation for "传号收军" (Transmission Signal Receiving Army). The notation is written on a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of two phrases, each enclosed in a bracket. The first phrase starts with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and a quarter rest. The second phrase starts with a quarter note B4, followed by a quarter rest, then a quarter note C5, and a quarter rest. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

<u>3333</u>	<u>3333</u>	<u>3333</u>	<u>3333</u>	<u>3333</u>	<u>3333</u>	<u>3333</u>	<u>3333</u>
<u>3333</u>	<u>3333</u>	<u>3333</u>	<u>3333</u>	<u>3333</u>	<u>3333</u>	<u>3333</u>	<u>3333</u>
5	5	5	5	5	5	5	5

<u>5555</u>	<u>5555</u>	<u>5555</u>	<u>5555</u>	<u>5555</u>	<u>5555</u>	<u>5555</u>	<u>5555</u>
<u>5555</u>	<u>5555</u>	<u>5555</u>	<u>5555</u>	<u>5555</u>	<u>5555</u>	<u>5555</u>	<u>5555</u>
5	5	5	5	5	5	5	5

**II** *f*

<u>2222</u>	<u>2222</u>	<u>2222</u>	<u>2222</u>	<u>2222</u>	<u>2222</u>	<u>2222</u>	<u>2222</u>
<u>2222</u>	<u>2222</u>	<u>2222</u>	<u>2222</u>	<u>2222</u>	<u>2222</u>	<u>2222</u>	<u>2222</u>
5	5	5	5	5	5	5	5

**II** *mp*

<u>4444</u>	<u>4444</u>	<u>4444</u>	<u>4444</u>	<u>4444</u>	<u>4444</u>	<u>4444</u>	<u>4444</u>
<u>4444</u>	<u>4444</u>	<u>4444</u>	<u>4444</u>	<u>4444</u>	<u>4444</u>	<u>4444</u>	<u>4444</u>
5	5	5	5	5	5	5	5

*f*

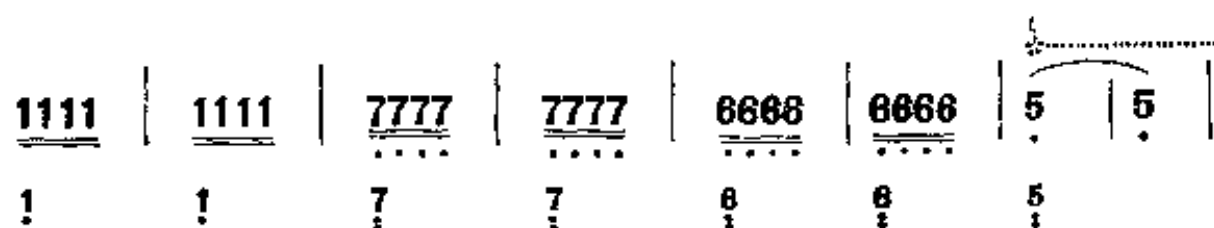
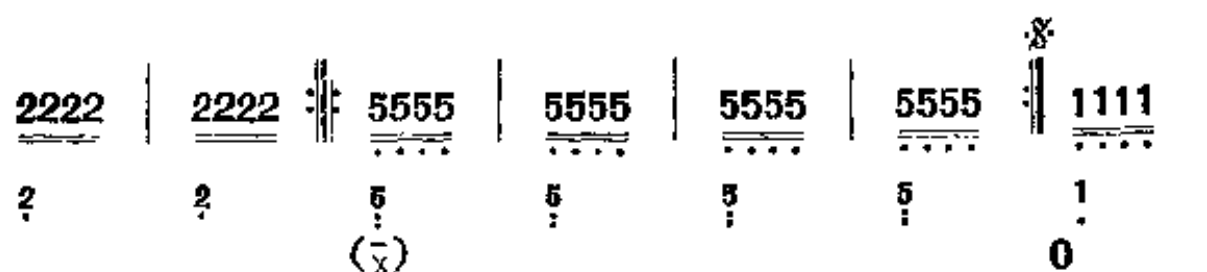
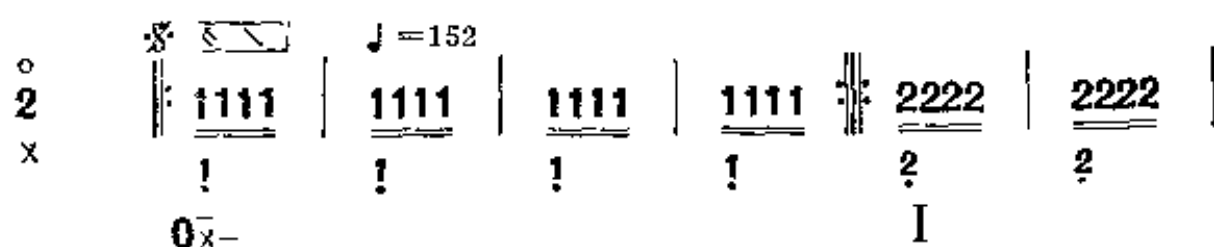
渐慢

<u>1111</u>	<u>1111</u>	<u>1111</u>	<u>1111</u>	<u>1111</u>	<u>1111</u>	<u>1111</u>	<u>1111</u>		<u>5 - - - 5 0</u>
<u>1111</u>	<u>1111</u>	<u>1111</u>	<u>1111</u>	<u>1111</u>	<u>1111</u>	<u>1111</u>	<u>1111</u>		<u>5 - - - 5 0</u>
5	5	5	5	5	5	5	5		5 - 5 5 5 0
									(x)

# 【二十】 项王败阵

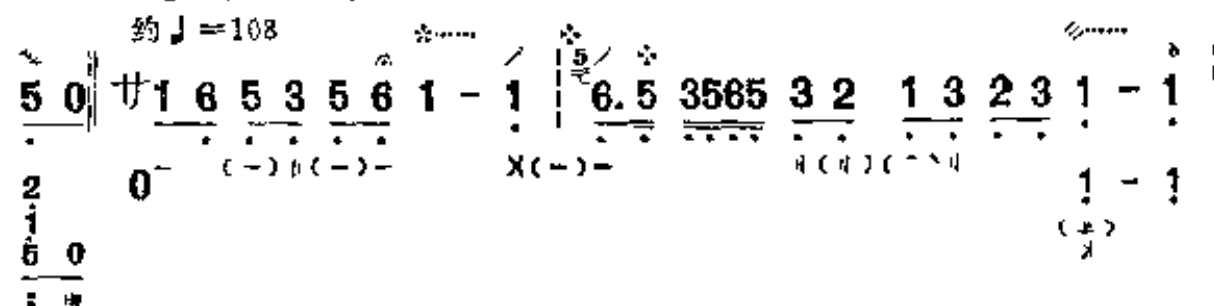
$J=144$

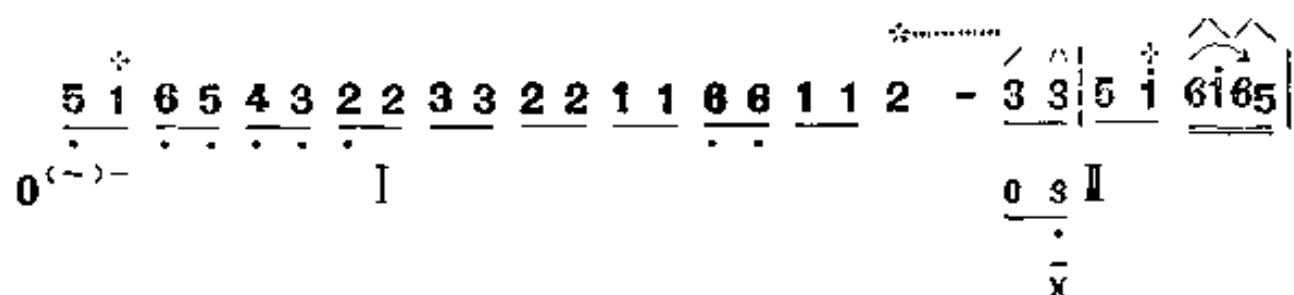
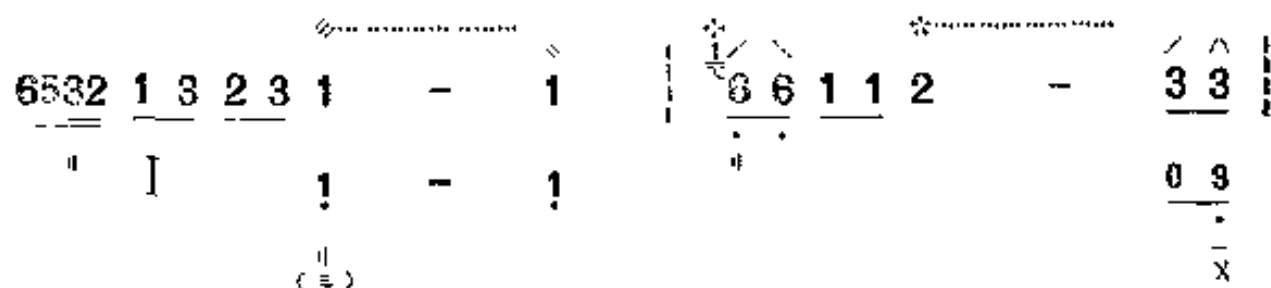
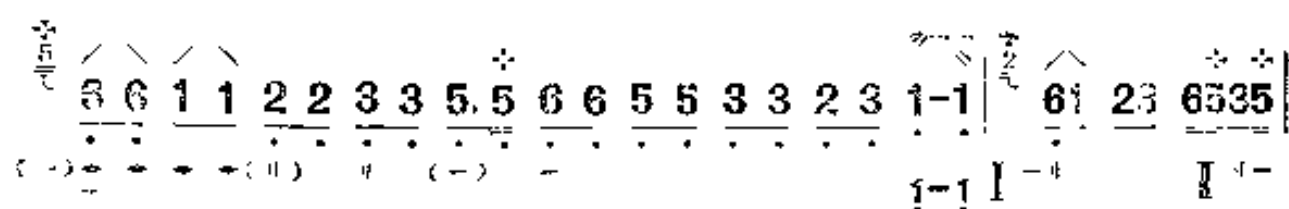
$\frac{1}{4} 5$	5		$\frac{5}{4} 5$	5 5		5 5		5 5		2		$\frac{5}{4} 5$	5 5
I (-)	x		(-)							x		(-)	x



【二十一】 乌江自刎

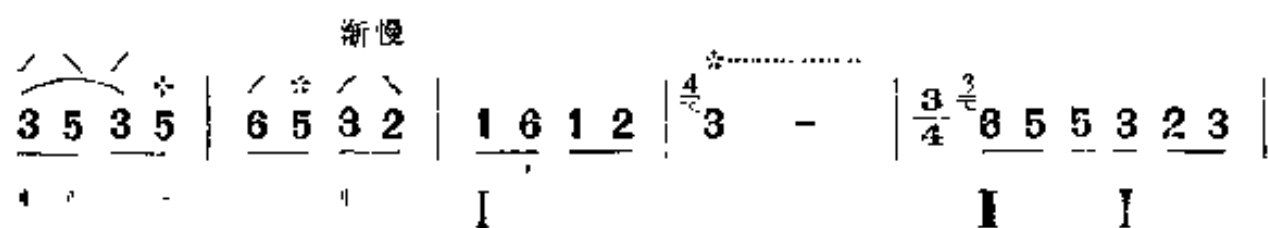
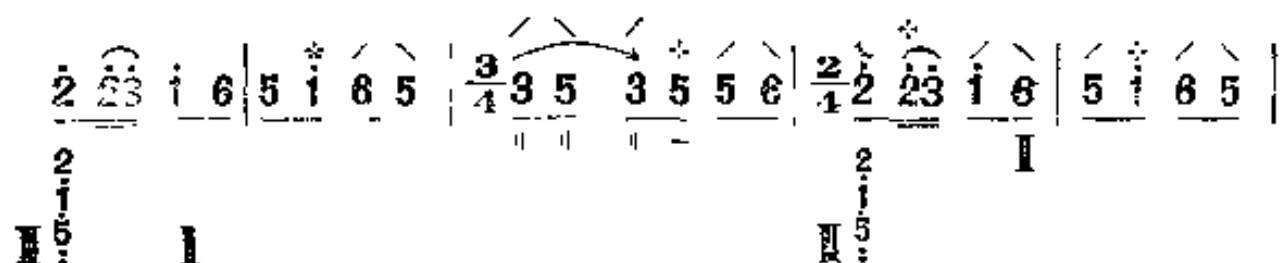
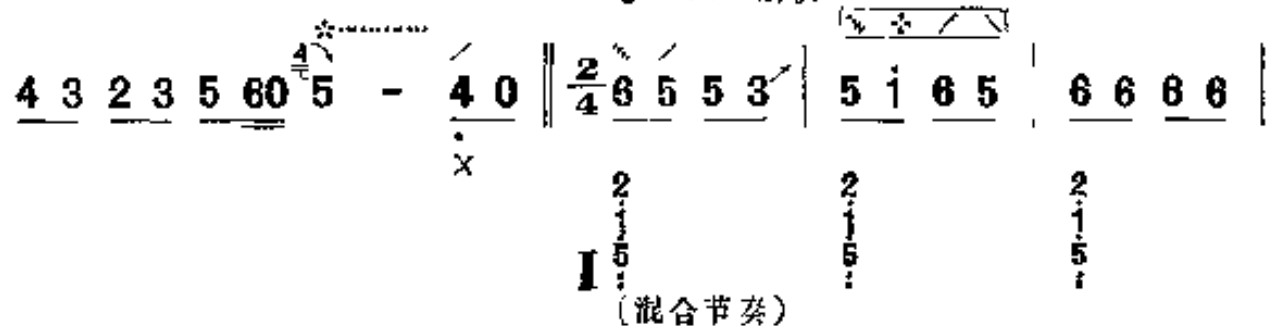
约 J = 108





# 【二十二】 汉军奏凯

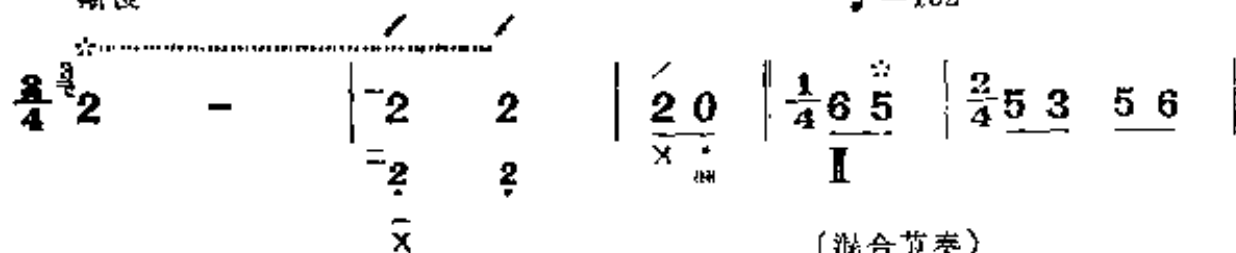
♩ = 92 渐快



【二十三】 诸将争功

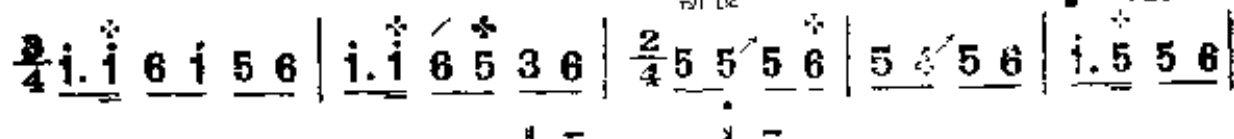
♩ = 152

渐慢



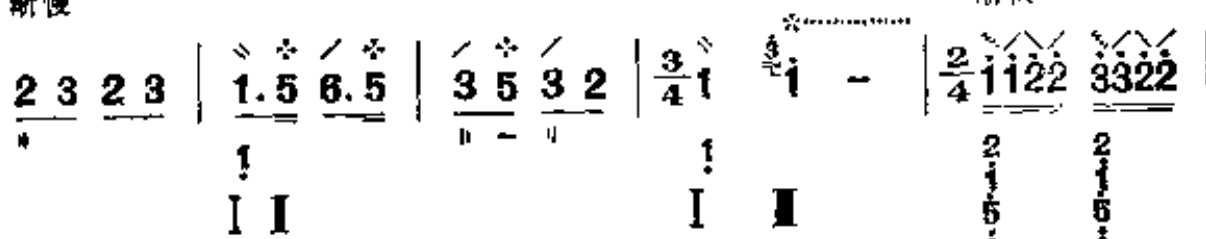
渐慢

♩ = 120



渐慢

渐快



【二十四】 得胜回营

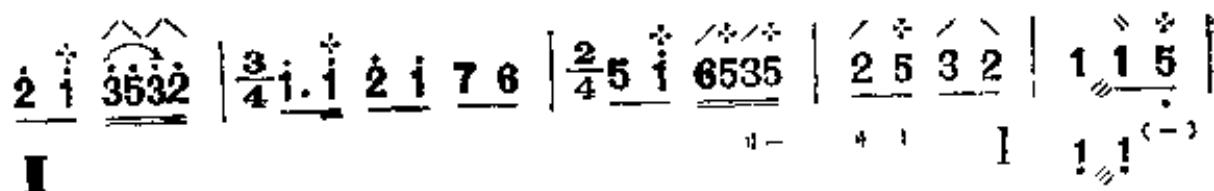
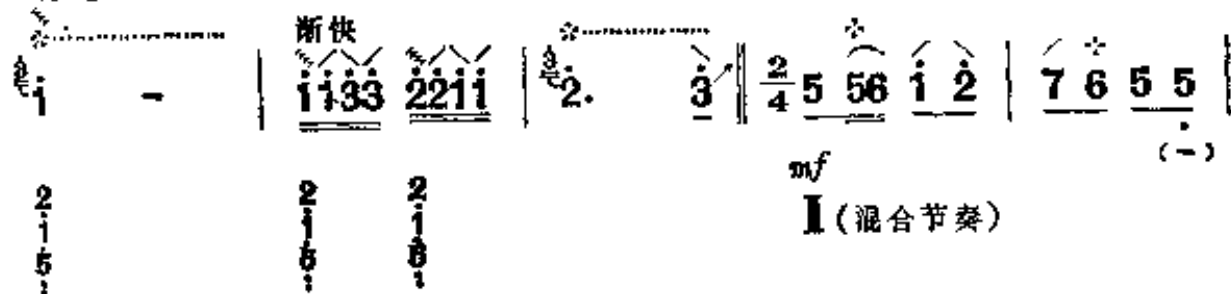
♩ = 132

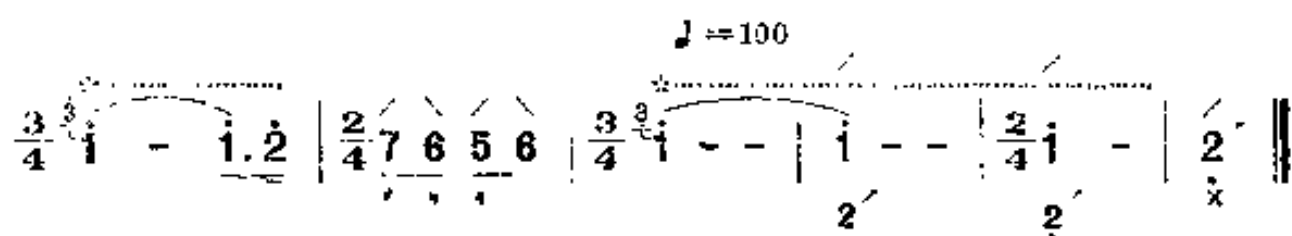
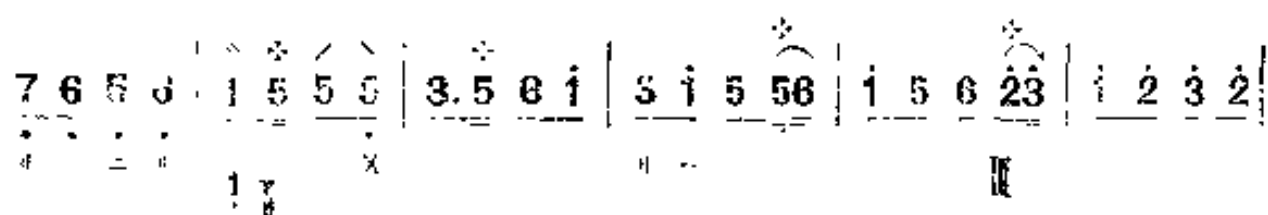
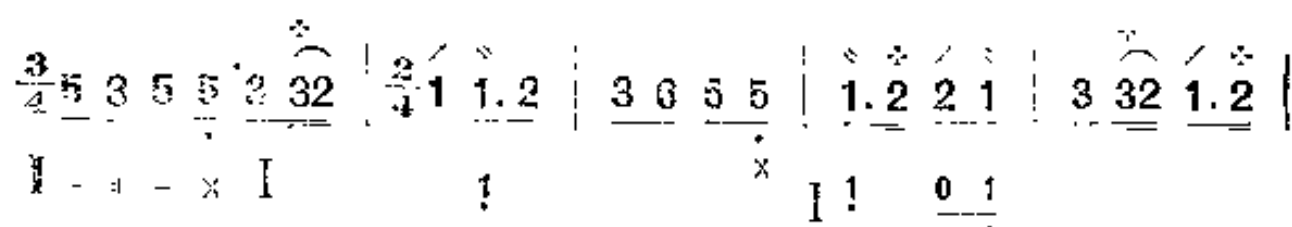
原速

♩ = 84

原速

渐快





目前所见琵琶曲《十面埋伏》最早载于清代嘉庆二十三年(1818)编印的《华秋苹琵琶谱》，是用工尺谱记谱的，共分十三个小段落。李芳园于1895年编印的《南北派十三套大曲琵琶新谱》则将它增至十八段，并改名为《淮阴平楚》。目前常见的十三段标题为：1. 列营，2. 吹打，3. 点将，4. 排阵，5. 走队，6. 埋伏，7. 鸡鸣山小战，8. 九里山大战，9. 项王败阵，10. 乌江自刎，11. 众军奏凯，12. 诸将争功，13. 得胜回营。《十面埋伏》是琵琶大套武曲的代表作品，具有我国传统戏曲及章回小说的叙事特色。曲式结构采用多段体和变奏的原则。尽管不同的版本有着一定的差异，但其结构层次、音乐情绪均与汤应曾演奏的《楚汉》一曲相仿，它们之间的直接继承关系是十分明显的。

汤应曾的晚年生活非常凄惨，被王室辞归时，妻死母老，最后负母乞食，不知所终。王猷定在清代顺治五年(1648)曾见

“立年六十余，流落淮浦”。明末最杰出的一位琵琶演奏家就在这样的困境中终结了自己的生命。

明末清初，北方琵琶名家有“好为新声”的通州人白在滔及其子白戡如，善弹古曲《秋宫》、《秋塞》的樊花坡等。乾隆、嘉庆年间，无锡杨廷果，字令贻，“善吹箫、鼓琴，尤工琵琶。”他曾在中秋月下游苏州虎丘，弹自制琵琶曲《潏潏引》，“万众环而听之，曲终径去”（清吴德旋《初月楼续闻见录》）。他还善弹《郁轮袍》、《秋江雁语》、《梁州慢》、《月儿高》、《普庵咒》等古曲，可惜“杨歿后，无有传其学者”。

同一时期的琵琶名家，北派的有王君锡，南派有陈牧夫，他们二人所传琵琶曲谱于1818年由华秋苹首次编订刊印。华秋苹，又名文彬，字伯雅，生于乾隆四十九年，卒于咸丰九年（1784—1859），江苏无锡人。他精于琵琶，善弹琴，能唱昆曲。他是无锡派琵琶艺术的创始人，又是我国历史上第一个编集琵琶曲谱加以刊印的人，并且也是第一个为琵琶订出指法符号的人，对于近世琵琶艺术的传播与发展有着卓越的贡献。

清末的李芳园（1850—约1901）名祖棻，浙江平湖人，也是一位琵琶名家，是平湖派琵琶艺术的创始人。李家从高祖开始就精于琵琶，五世代代传习。李芳园平生笃好琵琶，自翊有“琵琶癖”。他的技艺极为高超，人称“善弹琵琶无与敌”。他还整理编辑了李家祖传的琵琶乐曲，以《南北十三套大曲琵琶新谱》问世。其中好几套为《华秋苹琵琶谱》所未见，在记谱方面也较为精细，对琵琶艺术的发展作出了杰出的贡献<sup>①</sup>。

清代后世的琵琶艺术，北派琵琶趋于消沉，南派琵琶却广泛

<sup>①</sup> 钱锺珩《李芳园的琵琶艺术》（《音乐研究》1986年第4期）

兴起，而且逐渐形成许多艺术流派，如无锡派、平湖派、浦东派、崇明派、上海派等<sup>①</sup>，其师承渊源一直沿续至今。

明、清时期的古琴艺术，也以演奏流派的繁多而著名。明代琴界主要分江派和浙派。浙派以徐洵为代表，他是宋末浙派名家徐宇（即徐天民）的曾孙，演奏古琴“得心应手，趣自天成”，曾培养出一大批琴徒，如其子惟谦、惟震，弟子王礼、金应隆、吴以介等，都有较高艺术造诣。其他如嘉靖年间编印《梧岗琴谱》的黄献，刊印《杏庄太音补遗》的肖鸾，也都出自他的门下，以至于达到“琴家者流，一或相晤，问其所习何谱，莫不曰‘徐门’”（清·钱泳《履园丛话》）的地步。人们称这一流派为“徐门正传”。江派则是指松江刘鸿的演奏派别，其影响较浙派为小。钱泳在比较两派影响时说：“近世所习琴操……，习江操者十或三、四；习浙操者十或六、七。”浙派以拥有许多著名琴人，出版较多琴谱而著称，它的演奏特色是“疏畅而清越”，继承了宋、元以来浙派的传统风格。

明代嘉靖、万历年间，琴坛上又兴起一个重要流派，称为“虞山派”或“熟派”，代表人物是江苏虞山（常熟）人严澂（1547—1625）。严澂的父亲官至宰相，他自己也做过三年邵武知府，后来在党争之中失意而退隐山林。他在家乡组织了“琴川社”，广泛结交琴友。据传他曾向一位不知名的樵夫学过琴，并能吸取各家之长而形成独树一帜的“虞山派”。在艺术上追求“清、微、淡、远”的风格，成为明、清时期最有影响的琴学流派。虞山派的代表性琴谱是《松弦馆琴谱》，在严澂的主持下，由赵应良等编订，初版有二十二首琴曲，再版时增至二十九曲，被琴家奉为正宗。

<sup>①</sup> 高天祚《曲项琵琶的传派及形制构造的发展》（《中国音乐学》1986年第3期）



虞山派的另一位著名代表人物是娄东（今江苏太仓）人徐上瀛（？—约1662）。他在万历年间拜名琴家陈爱桐的得意门生张渭川为师，并与严徵、陈星源（爱桐之子）、施嗣繁等相交<sup>①</sup>。他弹琴富于速度和情绪的对比，对虞山派的演奏风格有所丰富和发展。他善弹的曲目有《雉朝飞》、《乌夜啼》、《潇湘水云》等，尤其是《汉宫秋》一曲，据说弹得比迷恋古琴的崇祯皇帝更为出色。徐上瀛的《溪山琴况》，是一部关于七弦琴表演艺术的美学理论著作，书中提出了“和”、“静”、“清”、“远”、“古”、“淡”、“恬”、“逸”、“雅”、“丽”、“亮”、“采”、“洁”、“润”、“圆”、“坚”、“宏”、“细”、“溜”、“健”、“重”、“轻”、“迟”、“速”二十四况，系统而详细地论述了古琴演奏中的技巧、风格等问题，被琴家视为必读的琴书之一。

同时期的其他琴派还有“绍兴派”与“江派”。绍兴派以山阴人尹尔韬和张岱为代表，他们组织丝社，四人合奏时“如出一手”，具有较高的技艺。江派是指在江左、南京一带活动的黄龙山、杨表正、杨抡等琴人，他们推重琴歌，常填词配歌，但成就上较虞山派为逊色。

清代的著名琴派则有广陵派，这是清初兴起于扬州的一个琴派。创始人是徐常遇，弹琴风格接近于虞山派。徐祺及其子徐俊也是广陵派的著名琴家，他们编印的《五知斋琴谱》收有三十三首琴曲，以虞山派为主体，兼收金陵、吴、蜀各派。载有曲谱、解题、后记和旁注，是清代一部重要的古琴曲谱，普遍受到琴家的推崇。广陵派的其他重要人物还有编印《自远堂琴谱》的吴从礼，以及《蕉庵琴谱》的编印者秦维瀚，他们对古琴演奏艺术的

<sup>①</sup> 吴钊《〈溪山琴况〉简介》（《中国音乐》1981年第2期）

发展和传统琴曲的整理方面，都作出了重要贡献。此外，这一时期其他琴派还有苏璟等人的新浙派和以王善为代表的中州派，前者皆是浙江钱塘人，演奏风格清丽柔和，后者则具有北方琴派粗犷、刚健的特色。

明、清时期的著名琴曲有《秋鸿》、《平沙落雁》、《渔樵问答》、《伯牙问子期》、《鸥鹭忘机》、《龙翔操》、《梧叶舞秋风》、《醉渔唱晚》、《长门怨》等，而三百多年来流传最广的当推琴曲《平沙落雁》。

《平沙落雁》最早刊载于明潞藩王朱常溆编纂的《古音正宗》琴谱，卷首有崇祯七年（1634）朱氏自序。最早称《雁落平沙》，后或简称《平沙》。作者说法不一，有唐代陈子昂、宋代毛仲敏、明代朱权等，但所见琴谱均为明末或清代所载，刊载它的谱集有五十多种，包括不同的传谱在内，则有近百种之多，是传谱版本最多的琴曲之一。

关于琴曲《平沙落雁》的解释，《天闻阁琴谱》云：“盖取秋高气爽，风静沙平，云程万里，天际飞鸣，借鹄鸿之远志，写逸士之心胸者也。”《琴苑心传全编》云：“盖取清秋寥落之意，鸿雁飞鸣，秋中之景物也。”都认为是借景抒情之作。曲中描绘雁群飞鸣、盘旋翱翔、翻飞击翅、徐徐降落、引吭哀鸣等种种情态极为出色。全曲七段可分作三个部分。第一部分（一、二段）描绘群雁自远方徐徐飞来，“倏隐倏现，若往若来”的悠然神态；第二部分（三、四、五段）着力表现雁群“欲落将落”、“欲下未下”的美妙意境；第三部分（六、七段）描绘落雁惊而复起，“或飞或落，或落或鸣”的喧闹场面，最后以几声滑奏表现“孤雁引吭哀鸣”的情态。乐曲虽为描绘雁群，但表现了一种较

高的艺术境界，可以说是明、清时期富有代表性的一支优秀琴曲。

明、清时期的器乐独奏，以琵琶和古琴的成就最为突出，其他乐器也有新的发展，如小三弦，据说由张野塘于嘉靖、万历年间设计改制，目的是适应昆腔伴奏的需要。后来又涌现出一批三弦演奏家，如蒋鸣岐、范崑白、陆君扬、郑廷琦、胡章甫、王桂卿、陆美成等等<sup>①</sup>，说明这一时期器乐独奏艺术上有新的突破和创造。

## 今之乐，犹古之乐也

### ——明、清的器乐合奏艺术

明、清时期各地的器乐乐种较为丰富，令人瞩目的是，其中保存了不少古乐的面貌。诚然，各地器乐乐种的情况不尽相同，多数已不可能是凝固不变的“古乐”，但它们的历史渊源却存在着令人难以置信的古老性，往往有着上千年历史的古乐的血液依然在明、清音乐的生命中延续着。这不由得使人想起两千三百年前的儒家大师孟子的一句名言：“今之乐，犹古之乐也”（《孟子·梁惠王》）。

西安鼓乐，是长期流行于西安及其附近地区的一种大型器乐演奏形式。西安，古名长安，周、秦、汉、唐等十余个王朝均建都于此，是我国历史古都之一。西安鼓乐便是历史上遗留下来的重要的文化遗存之一。从目前保存的一百多本鼓乐谱手抄本的情况来看，其中年代最早、最完整的谱本是清康熙二十八年（1689）的抄本《鼓段赚小曲本具全》。据著名艺人安来绪回忆，曾见过

<sup>①</sup> 吴钊、刘东升编著《中国音乐史略》

明代嘉靖年间的抄本<sup>①</sup>。因此，它至少是盛行于明、清时期的一种器乐乐种。但是，从其乐谱字符号、乐曲结构形式和数以千计的曲目等加以考察，其历史渊源完全可以追溯到唐、宋时期。所以，西安鼓乐有着近千年的艺术传统，大抵是由隋唐以后各代逐渐积累发展而成的。

西安鼓乐主要流行于西安市区及沿终南山一带的市属各县。如西安市的城隍庙、迎祥观、显密寺、香果园、伞巷一坊、太阳庙、马神庙、大吉昌、东今、西仓，长安县的何家营、皇甫村、蓝田县的村树庙、田家村、周至县的南集贤、司竹、仙游寺等处，是一种以吹奏乐与锣鼓乐相结合的大型合奏形式，民间多称为“细乐”。按其师承关系为传统区分，原有玄、释两门，俗称道、僧两家，实际上按民间各乐社的特点、风格和习惯排列，则可区分为僧、道、俗三个流派<sup>②</sup>。

西安鼓乐各流派的演奏形式基本上是一致的，分为坐乐与行乐两种。

坐乐是大型的器乐演奏，按传统习惯，演奏者围坐在一张长方形的大案桌周围。演奏的套曲无论花鼓段坐乐全套或八拍鼓段坐乐全套，其结构形式均分前、后两大部分。前部由以大铜器为主的锣鼓乐开场，随后进入“起”的部分，也即多段的散板乐曲。接着，进入“匣”的段落。所谓“匣”是以鼓段曲与清吹乐曲相间出现的一种形式。鼓段曲是曲鼓合奏，以鼓催曲，其中坐鼓起着主要作用。清吹乐曲则是不带铜器吹奏的乐曲，又叫耍曲，多为民间小曲。前后演奏三次，称“头匣”、“二匣”、“三

① 李石根《西安鼓乐谱解读》（陕西省艺术研究所古代音乐研究室印）

② 何钧《西安鼓乐源述》（《中国音乐》1987年第2期）

匣”。“三匣”完毕，奏“前退鼓”，节奏乐器齐上，结束前部演奏。前部演奏完毕，暂作休息，更换演奏人员与乐器。后部的“正曲”部分是全套坐乐的中心。它以“帽头子”开始，接着演奏《引令》，这是一种移调使用的固定乐曲，速度极慢，然后进入“正曲”的主要部分，即“套词”，一段为单乐段，也有多段体的，是抒情的慢板，应是从声乐作品中脱胎而出的。接着以较快的乐段“行拍”作为尾声。最后部分是“赞”，速度由慢而快，情绪趋向热烈紧张。之后，四种鼓（坐鼓、乐鼓、战鼓、独鼓）和各种铜乐器齐上，演奏“后退鼓”，在高潮中结束全套坐乐的演奏<sup>①</sup>。

坐乐所用的乐器，以笛为主，笙管为衬。节奏乐器在演奏中起着突出的作用，特别是四种鼓的表现力极为丰富，所以称为“鼓乐”。其他十多种铜质和木制打击乐器，如大铙、大钹、小钹、大锣、马锣、玎珰、云锣、星和大、小梆子的使用，也有着特殊的效果。

行乐是街道行进和庙会场合站立演奏的，形式较为简单。曲调为单牌子的散曲，节奏乐器起着伴奏击拍的作用。形式有两种，一种叫高把鼓，又名高把子；一种叫单面鼓，又名乱八仙。旋律乐器都以笛为主，笙管衬之，节奏乐器前者用高把鼓、小吊锣、铰子、供锣、手梆子；后者用单面鼓、小引锣、铰子、供锣、方匣子。前者的演奏风格温文典雅、庄重肃穆，后者悠扬壮丽、明快活泼，各有其独特的风格面貌。

西安鼓乐的乐谱属于宋代俗字谱的体系，其所用谱字与宋俗字谱基本相同。宋代的俗字谱目前所见的有南宋姜夔《白石道人

<sup>①</sup> 李石根《唐大曲与西安鼓乐的形式结构》（《音乐研究》1980年第3期）

歌曲》所用的旁谱，张炎《词源》中的“管色应指字谱”和陈元靓《事林广记》中的“管色指法”谱。属于这一字谱系统在民间的流传遗存还有北京智化寺乐谱，五台山八大套乐谱和山东泰安岱庙《玉音仙范》谱等。西安鼓乐的乐谱由下列音阶谱字组成：

ム (1) ㄣ (2) 、 (3) ㄣ (4)  
 人 (5) | (6) ㄣ (7) 六 (i)  
 ㄣ (2) ㄣ (3) ㄣ (4) ㄣ (5)  
 ㄣ (6) ㄣ (7)

鼓乐谱的读法是固定唱名，和现行的小工调工尺谱的唱名完全不同，但和北京智化寺音乐、五台山八大套音乐、福建南音、潮州音乐以及宋代《白石道人歌曲》傍字谱的唱名法却是一样的。同时，由于鼓乐谱并没有把乐曲中所有的音符都记载上去，艺人们在读谱时采取“哼哈”唱谱法，即在原有的谱字发音之外，用与各谱字相协的“啊”、“哎”、“噢”、“呀”、“哈”、“嗨”、“乃”、“耶”等虚音来表示谱字之外的辅助音或彩音，从而构成完整的曲调<sup>①</sup>。这有可能是在我国民间长期流传的古老的读谱法。西安鼓乐所用的调有六（C）、尺（G）、上（F）、五（D）四调，乐曲中宫调式和徵调式用得较多，其次为商调式，角调式和羽调式则用得较少。

西安鼓乐保留了唐宋以来各个历史时期的一些艺术传统，李石根先生对西安鼓乐与唐代燕乐大曲两者在结构、调式、谱式符

① 李石根《西安鼓乐谱解读》（陕西省艺术研究所古代音乐研究室印）

号之间的联系等一系列比照和分析后认为，唐大曲的形式结构与西安鼓乐的坐乐基本上是一致的。从鼓乐中可以明显地看到唐代燕乐的部分原貌，此外还有宋教坊音乐的痕迹，元、明、清诸代戏曲音乐的成分等等。在形式、曲式、曲牌、乐器、谱式、宫调系统等各个方面都与唐以来各朝代有一定的历史渊源关系，所以它对于研究、继承和发展我国传统音乐，有着重要的价值。

福建南音，又叫南管、南曲、南乐、弦管、“五音”。它在清代获得蓬勃发展，遍及闽南各城乡，许多专业、业余的南曲社团也在泉州、厦门等地纷纷兴起，一些重要的南曲曲谱，如《文焕堂初刻指谱》刊印于清咸丰七年（1857），《泉南指谱重编》始编于清末等等。但是，福建南音是我国一个相当古老的乐种。它的古老性在于没有一种分类法可以将它纳入现有的民族音乐“五大类”体系，既无法说它是一个器乐乐种或曲艺的曲种，也不能说它是与剧曲音乐有关的乐种，它的特点恐怕与唐五代以前歌舞音乐的历史源流有关<sup>①</sup>。

南音广泛流传于福建闽南方言地区、台湾、香港以及东南亚的华侨聚居地，现在的闽南话，被称为“河洛话”，是古代黄河流域的语言。因此，福建南音的源流，大概与自永嘉之乱，晋人八族衣冠南渡，五代中原移民迁至福建，以及宋代战争中的两次南迁等历史事件有着极其密切的联系。中原移民迁入福建，不少文人乐工也随之南来，因而在闽南偏安海隅的条件下，世代相传地保存了中原的古语和古老的音乐。

南音的三大组成部分是“曲”（散曲）、“指”（套曲）、“谱”（器乐曲），包括清唱和器乐演奏两种艺术形式。实际上，福建

<sup>①</sup> 黄翔鹏《“弦管”题外谈》（《中国音乐》1984年第2期）

南音的概念还包括了泉州木偶戏(目莲傀儡)、梨园戏、高甲戏、打城戏诸剧种的音乐唱腔,以及“南音十番”等。福建南音保存了丰富的传统艺术,其中根据流传下来的宋元南戏、元明杂剧及明代传奇剧整理的声乐套曲有四十八套;散曲有一千多首;器乐曲有十六套。因此,唐末五代“曲子”、北宋诸宫调与“细乐”、南宋“唱赚”、元代散曲、宋、元、明三代南戏诸种声腔,在南音中都可以找到踪迹。中国戏曲史中的泉腔、潮调、温州腔、海盐腔、余姚腔、元代弦索调、明初的“弦索宫腔”之谜,在一定程度上都可以仰仗南音研究而解开谜底<sup>①</sup>。所以,南音又是一个至今依然充满着旺盛生命力的一个古老乐种。

南音所用的乐器有唐式拍板,板页为左二右三,由歌者双手合击;晚唐式四相九品琵琶,面板上有两个月牙音孔,斜持、用义甲(假指甲)弹奏;洞箫(尺八),正面五孔、背面一孔,吹口在管壁一侧刨削成“V”字形,用作“包腔”伴奏;北宋式奚琴(二弦);唐式十七簧笙;唐式十三弦箏;笛(分洞管品箫与品管品箫两种)和三弦。此外还有响盏、小钹锣、木鱼、四宝、铜铃、扁鼓等。演奏形式按使用乐器的不同,分“上四管”(箫、琵琶、三弦、二弦)和“下四管”(笛、小唢呐及响盏、小叫等打击乐器)两种。这些乐器形制多为唐宋遗制,乐器配备则“下四管”似北宋“清乐”,“上四管”似北宋“细乐”,都有着源远流长的传统<sup>②</sup>。

南音记谱式属于工尺谱体系,和西安鼓乐谱、北京智化寺乐谱、山西五台山八大套乐谱、潮州二四谱、开封相国寺工尺谱、

① 吕驥林《福建南音音乐会讲解词》(《中国音乐》1985年第3期)

② 吕驥林《福建南音源流初探》(泉州历史文化中心《工作通讯》1984年第2期)





$\dot{2} \cdots \cdots \underline{0} \underline{\dot{2}} \dot{1} \cdots \cdots \underline{0} \underline{\dot{2}} \dot{1} \cdots \cdots \underline{0} \underline{\dot{2}} \dot{1} \cdots \cdots \underline{0} \underline{\dot{4}} \underline{5} \cdots \cdots \underline{0} \underline{7} \underline{3} \underline{0} \underline{7}$

$\underline{6} \cdots \cdots \underline{0} \underline{7} \underline{6} \underline{\sharp 4} \cdots \cdots \overbrace{\underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{5}}^5 \underline{0} \underline{\dot{4}} \underline{3} \cdots \cdots \underline{0} \underline{4} \overbrace{\underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{5}}^5 \underline{0} \underline{7}$

$\underline{6} \cdots \cdots \dot{1} \cdots \cdots \underline{0} \underline{\dot{4}} \underline{5} \underline{0} \underline{\dot{2}} \mid \dot{1} \cdots \cdots \underline{0} \underline{\dot{4}} \mid \underline{5} \cdots \cdots \underline{0} \underline{\dot{2}} \dot{1} \cdots \cdots \underline{0} \underline{\dot{4}} \underline{5} \cdots \cdots$

$\underline{0} \underline{\dot{4}} \underline{3} \cdots \cdots \underline{0} \underline{\dot{4}} \underline{5} \cdots \cdots \frac{1}{4} \underline{5} \underline{0} \mid \underline{5} \underline{0} \mid \underline{5} \underline{0} \mid \underline{5} \underline{0} \mid \underline{5} \underline{\sharp 4} \mid$

*sf*  
 $\underline{5} \mid \underline{5} \mid \underline{5} \underline{0} \mid \underline{5} \underline{0} \mid \underline{5} \underline{0} \mid \underline{5} \underline{0} \mid \underline{5} \underline{0} \mid$

$\underline{5} \underline{0} \mid \underline{5} \mid \underline{5} \mid \underline{5} \underline{07} \mid \underline{6} \underline{0} \mid \underline{6} \underline{0} \mid \underline{6} \underline{07} \mid$

$\underline{6} \mid \underline{6} \mid \underline{6} \underline{07} \mid \underline{6.7} \mid \underline{6. \dot{4}} \mid \underline{3} \underline{05} \mid \underline{3.1} \mid$

$\underline{2} \mid \underline{2} \underline{0 \dot{4}} \mid \underline{3.2} \mid \underline{3.7} \mid \underline{6} \mid \underline{6} \mid \underline{6} \underline{0} \mid$

$\underline{0.7} \mid \underline{6} \underline{07} \mid \underline{6. \dot{4}} \mid \underline{3} \underline{05} \mid \underline{3.1} \mid \underline{2} \mid \underline{2. \dot{4}} \mid$

$\underline{3} \mid \underline{2} \underline{37} \mid \underline{6} \mid \underline{6.7} \mid \underline{6} \mid \underline{6.7} \mid \underline{6.7} \mid$

6755 | #4 3 | #4 3 | #4 34 | 3. 2 | 5 5 | 3 2 |

5<sup>1</sup> 4 | 3 5 | 3 2 | 1 0<sup>1</sup> 4 | 3. 1 | 2. <sup>1</sup> 4 | 3 1 |

散板(渐快)

2 3 | 23 1 | 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 6<sup>1</sup>.....

6 ..... ||  $\frac{1}{4} 5$  | <sup>慢</sup> 1 | 2#4 | 5 |  $\frac{3}{8} 5 0 2$  | 5 0 2 |

5 0 2 | 5 5 2 | <sup>p</sup> 5 0 2 | 5 0 2 | 5 0 2 | 5 5 2 | 5 0 2 |

5 0 2 | <sup>pp</sup> 5 0 2 | 5 5 2 | <sup>p</sup> 5 0 2 | 5 5 2 | 5. 3 2 | 5 5 2 |

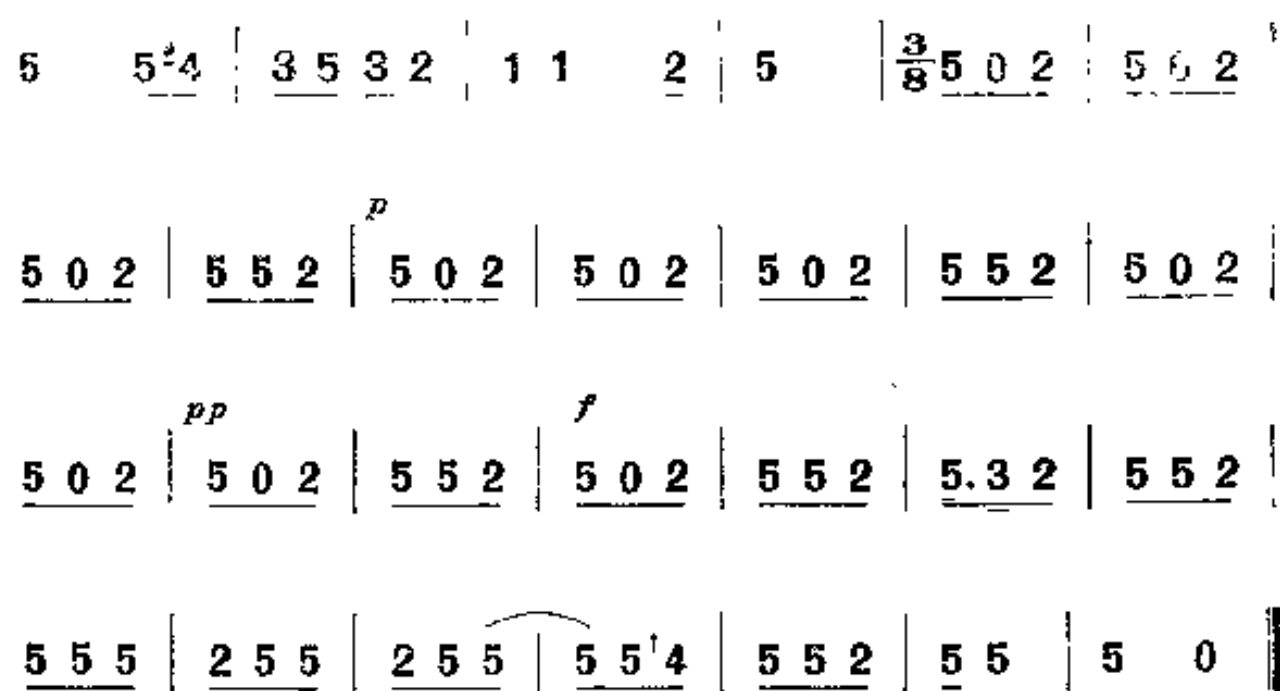
5 5 5 | <sup>1</sup> 4 5 5 | 3 5 5 | 5 5<sup>1</sup> 4 | 5 5 0 | 5 5 |  $\frac{1}{4} 5$  ||

## (二) 驟 餌 閑 游

$\frac{2}{4}$

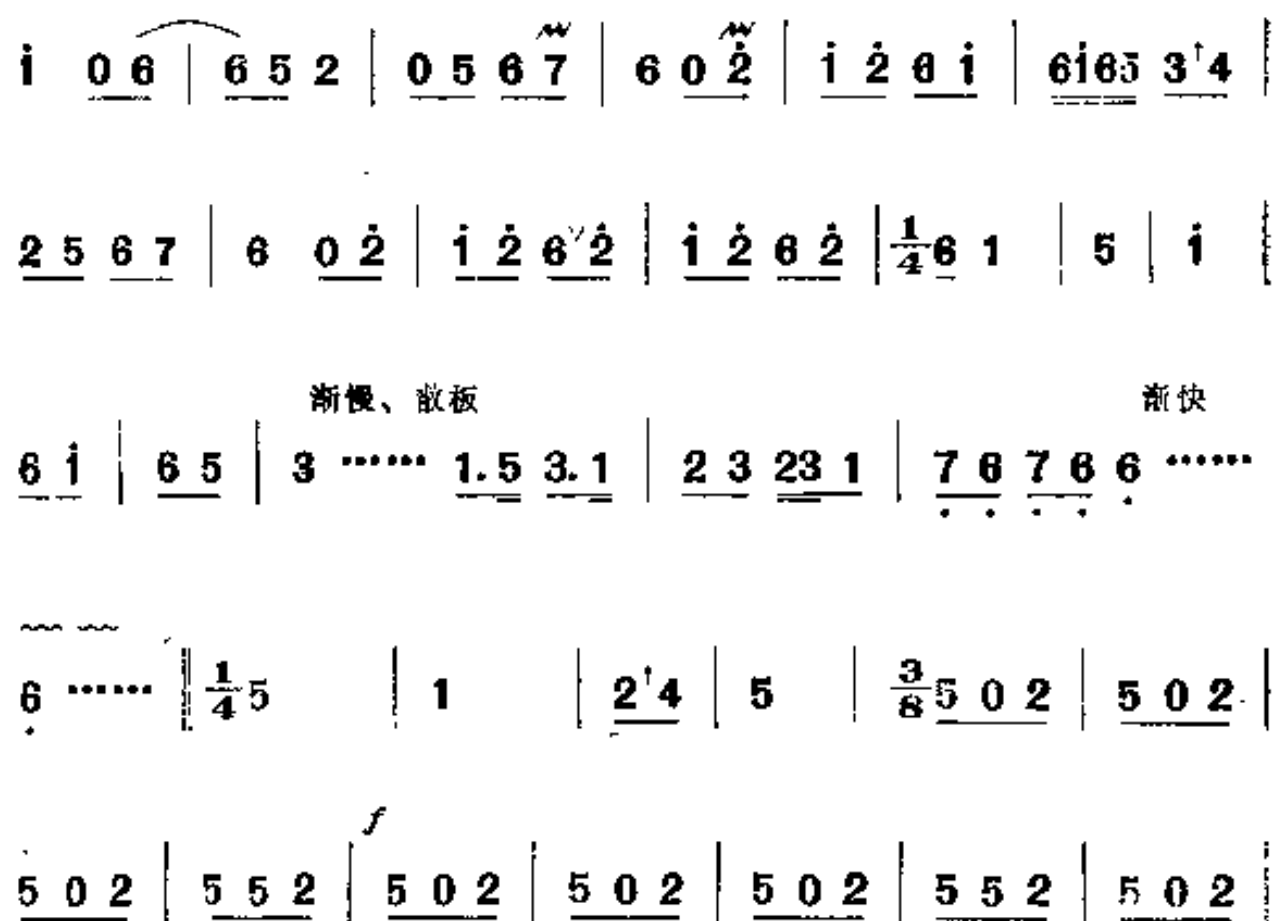
0 3 | 2 3 0 2 | 7 0 3 | 2 3 3 2 | 7 0 2 | 7 0 0 6 |

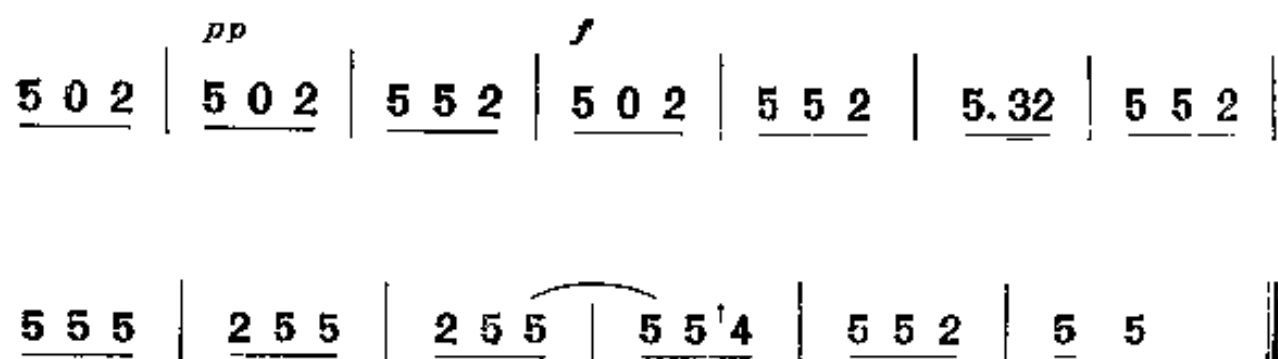
5 2 5 | 0 5 | 5 0<sup>1</sup> 4 | 3 2 1 | 0 2 5 | 5 0 2 |



(三) 玉 驄 展 足

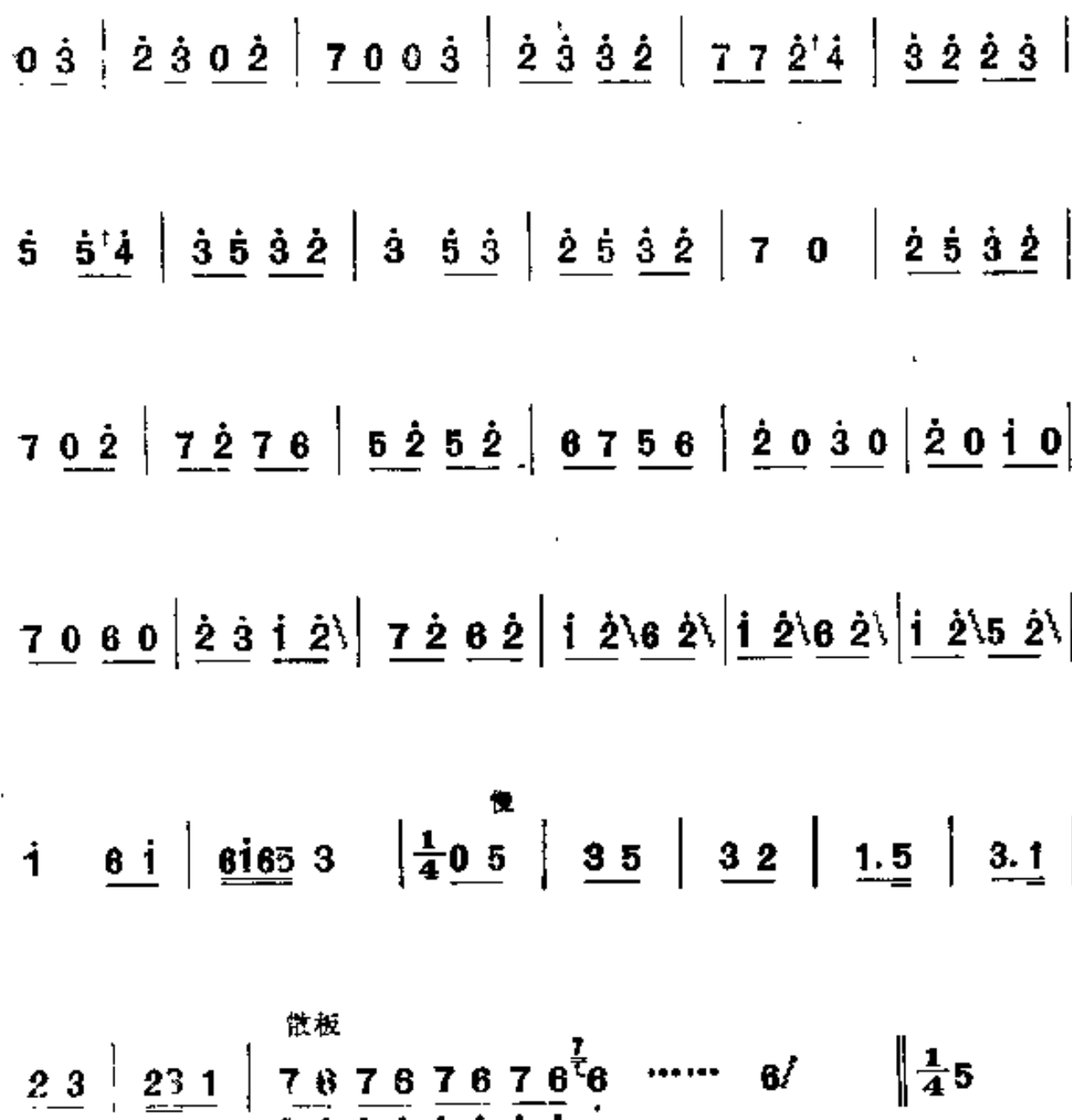
$\frac{2}{4}$

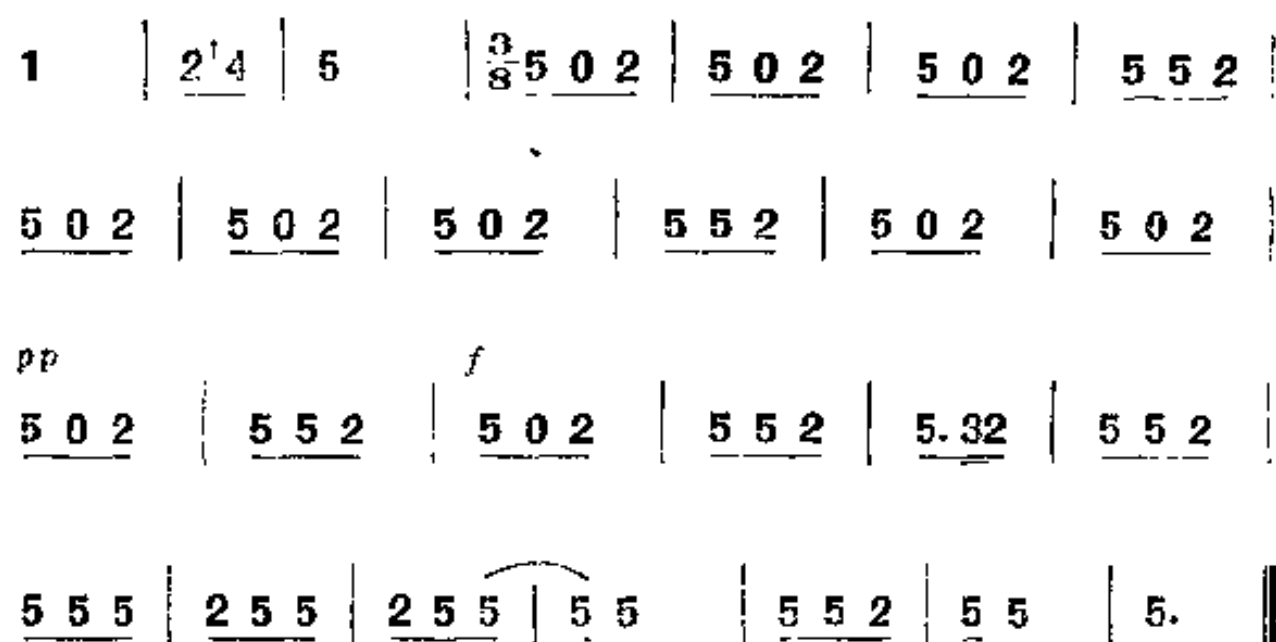




(四) 铁 骥 骄 奔

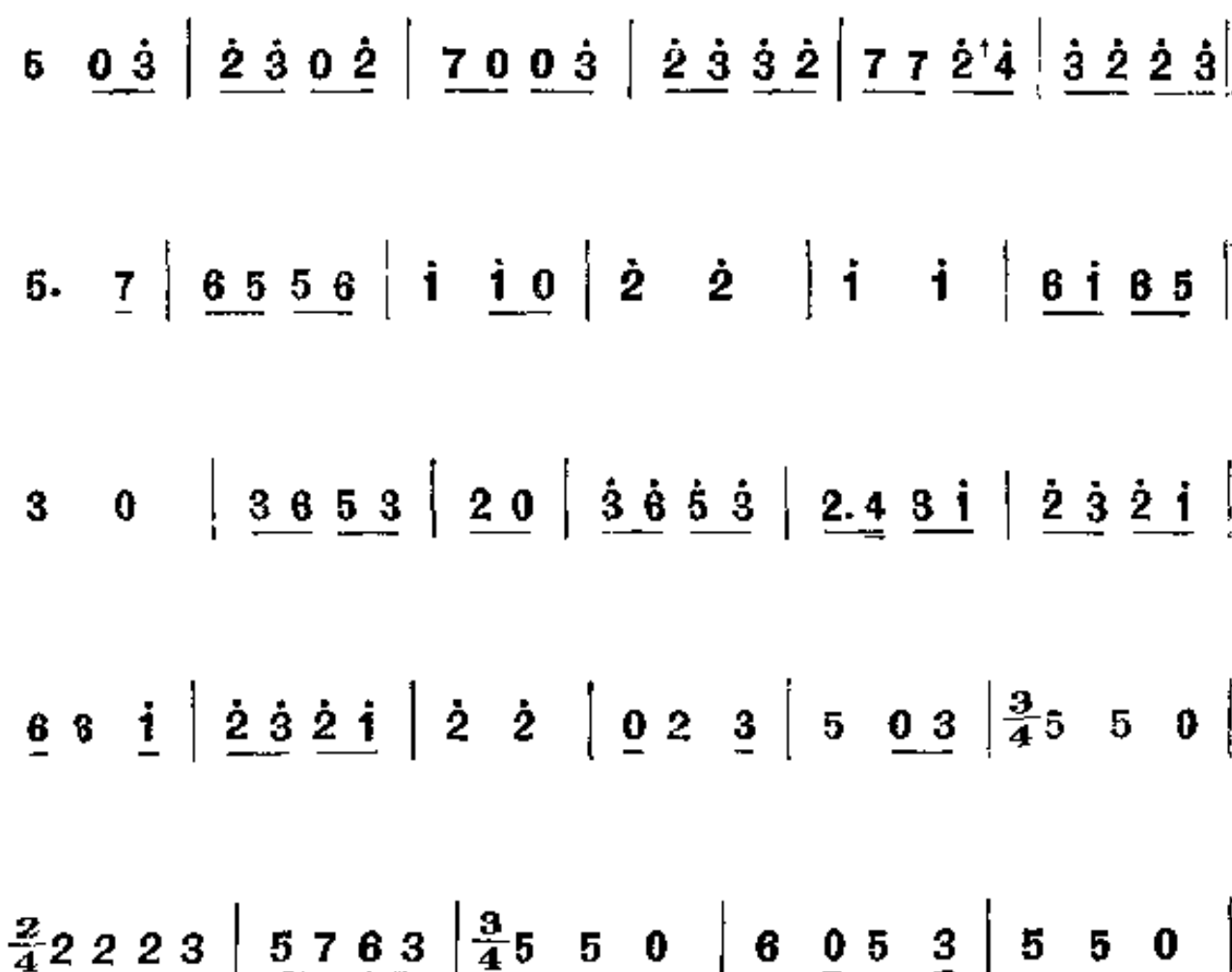
$\frac{2}{4}$





(五) 鸟 骓 犁 电

$\frac{2}{4}$



$\frac{2}{4}$  3. 1̇ 5 6 | 5 3 5 |  $\frac{3}{4}$  5' 4 3 5 5 3 | 5 3 5 5 3 | 5 3 5 5 3 |

$\frac{2}{4}$  2 3 1 | 2 3 2 1 | 6 6 1 | 2' 4 3 1 | 2 2 2. 1 |  $\frac{3}{4}$  2 2 0 2 2 |

$\frac{2}{4}$  2 0 2 2 | 0 2 2 |  $\frac{3}{8}$  2 0 2 | 5 0 2 | 5 0 2 | 5 5 2 |

*p*  
5 0 2 | 5 0 2 | 5 0 2 | 5 5 2 || 5 0 2 | 5 0 2 |

5 0 2 | 5 5 2 |  $\overset{,}{5}$  0 2 :|| 5 5 2 | 5. 3 2 | 5 5 2 |

5 5 5 | 2 5 5 | 0 5 5 | 5 5 6 | 5 5 | 5 5 | 5. ||

# (六) 赤 兔 嘶 风

$\frac{1}{4}$

5̇ 0 | 4̇ 0 | 3̇ 0 | 2̇ 0 |  $\frac{2}{4}$  1̇ 0 7 2̇ | 6 7 6 5 | 6 7 6 0 |

6̇ 5̇ | 4̇ 3̇ | 2̇ 3̇ 1̇ 2̇ | 7 1̇ 7 6 | 6 5 6 7 | 6 0 |

2̇ 3̇ 1̇ 2̇ | 1̇ 6 5 | 2̇ 3̇ 1̇ 2̇ | 1̇ 6 5 2̇ | 1̇ 5. 2̇ | 1̇ 5. 2̇ |

$\dot{1}$   $\underline{5. \dot{2}}$  |  $\dot{1}$   $\underline{6 \dot{1}}$  |  $\underline{6 5 3}$  |  $\underline{0 2 1}$  |  $\underline{0 2 5}$  |  $\underline{\overset{3}{8} 5 \dot{2} 2}$  |

$\underline{5 0 2}$  |  $\underline{5 0 2}$  |  $\underline{5 5 2}$  |  $\overset{p}{\underline{5 0 2}}$  |  $\underline{5 0 2}$  |  $\underline{5 0 2}$  |  $\underline{5 5 2}$  |

$\|: \underline{5 0 2}$  |  $\underline{5 0 2}$  |  $\overset{pp}{\underline{5 0 2}}$  |  $\underline{5 5 2}$  : $\|$   $\underline{5 0 2}$  |  $\underline{5 5 2}$  |  $\underline{5. 3 2}$  |  $\underline{5 5 2}$  |

$\underline{5 5 5}$  |  $\underline{6 5 5}$  |  $\underline{0 5 5}$  |  $\underline{5 5 6}$  |  $\underline{5 5}$  |  $\underline{5 5}$  |  $\underline{\frac{2}{4} 5 5}$  ||

# (七) 黄 骀 脱 轡

$\frac{2}{4}$

$\underline{0 \dot{3} 0 \dot{2}}$  |  $\underline{7 0 0 \dot{3}}$  |  $\underline{\dot{2} \dot{3} \dot{3} \dot{2}}$  |  $7 \underline{0 \dot{2}}$  |  $7 \underline{0 6}$  |  $\underline{5 2 5}$  |

$\underline{\frac{3}{4} 0 \dot{2} 0 7}$   $\underline{6}$  |  $\underline{\frac{2}{4} 5 2 5}$  |  $\underline{0 2 5}$  |  $\underline{6 \dot{3} \dot{2}}$  |  $\underline{\frac{3}{4} \dot{2} 7 \dot{2} 7 6}$  |

$\underline{\frac{2}{4} 5 2 5}$  |  $\underline{\frac{3}{4} 0 2 5 5}$  |  $\underline{\frac{2}{4} \overset{1}{4. 3} 3 2}$  |  $1 \underline{0 2}$  |  $\underline{\frac{3}{4} 5 5 0}$  |

$\underline{\frac{2}{4} 0 2 5}$  |  $\underline{\frac{3}{4} 5 \overset{1}{4} 3 5 3 2}$  |  $\underline{\frac{2}{4} 1 1 2}$  |  $\underline{\frac{3}{4} 5 5 0}$  |  $\underline{\frac{2}{4} 5 5 2}$  |



5 5 2 | 5 4 | 3 3 | 3 5 3 2 | 1 3 1 | 2 3 2 1 |

6 6 1 | 2 4 3 1 | 2 2 2 1 |  $\frac{3}{4}$  2 2 0 2 2 |  $\frac{2}{4}$  2 2 2 |

0 2 2 |  $\frac{3}{8}$  5 0 2 | 5 0 2 | 5 0 2 | 5 5 2 | 5. 3 2 | 5 5 2 |

5 5 5 | 2 5 5 | 0 5 5 | 5 5 6 | 5 5 0 | 5 5 | 5. ||

# (八) 白 牺 归 山

$\frac{2}{4}$

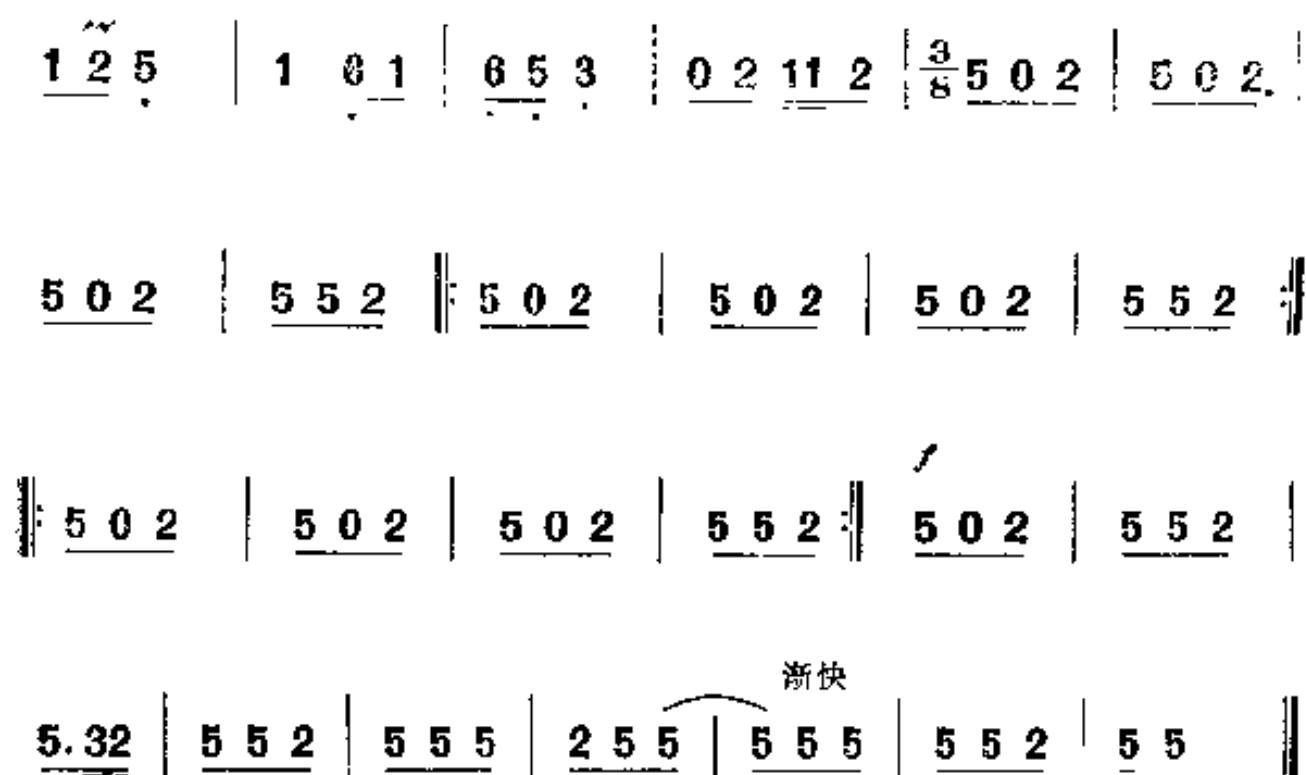
6 3 2 3 | 0 2 7 | 0 2 3 2 | 7 2 4 | 3 2 2 3 | 5. 7 |

6 5 5 6 | i 2 | i 0 | 6 5 | 4 3 | 2 3 1 2 |

7 1 6 7 | 6 5 6 7 | 6 0 | 2 3 1 2 | 6 1 5 | 6 5 |

4 3 | 2 3 1 2 | 7 1 6 7 | 6 5 6 7 | 6 0 |

2 3 1 2 1 6 | 5 - | 2 3 1 2 | 1 6 5 | 1 2 5 |



“十番鼓”和“十番锣鼓”都是流行于江苏地区的民间器乐合奏形式，明、清时期均见之于著录。所谓“十番”，“十”是多的意思，“番”即更番，乃翻花样之意。这是两个各自独立存在的乐种，它们所用的音乐曲牌无一相类，所用的打击乐器种类及其奏法也各不相同，因而是不能混为一谈的。

“十番鼓”又叫“吹打”，或称“十番笛”。明代余怀在《板桥杂记》中记载了万历年间南京秦淮河一带游客演奏“十番鼓”的情景，说明它有较久远的传统。“十番鼓”所用乐器有笛、管、箫、三弦、提琴、云锣、汤锣、木鱼、檀板、大鼓等十种（清李斗《扬州画舫录》），后来也用笙、小唢呐、二胡、梆胡、琵琶、点鼓、同鼓、板鼓等乐器。鼓和笛为主奏乐器，鼓常作为独奏段落穿插其中，有着很重要的地位。其曲牌来源于唐代歌舞曲、宋代词牌，更多的是元、明以来的南北曲曲牌。常用曲牌有《花信风》、《双鸳鸯》、《风摆荷叶》、《雨打梧桐》等。

“十番鼓”的套曲形式有正套、散套和散曲三种。“正套”是以一个曲牌作为贯串全曲的主导旋律，即由同一曲牌变奏发展而成；“散套”是将若干曲牌依一定关系连接成一个套曲；“散曲”则是由若干短曲按一定方式联缀而成的“牌子”。套曲的结构一般包括慢板、中板、快板三个部分，常是由慢而快地进行。其中鼓（同鼓和板鼓）的作用很突出，常有精采的独奏，称作“鼓段”。大的套曲有慢鼓段、中鼓段、快鼓段三个段落，是全曲节奏变化的中轴，旋律乐段则围绕着鼓段安排。这种以打击乐器为主的器乐合奏，有着独特的艺术表现力。

“十番锣鼓”又称“十样锦”、“十不闲”，明代已在江南一带流传。它所用的丝竹乐器有大唢呐、曲笛、笙、箫、二胡、三弦、琵琶等，打击乐器有同鼓、板鼓、大锣、中锣、春锣、汤锣、小钹、大钹、小钹、云锣、拍板、小木鱼和双磬。从组合形式看，只用打击乐器的称“清锣鼓”，或“素锣鼓”；兼用丝竹乐器的，则称“丝竹锣鼓”，或“荤锣鼓”<sup>①</sup>。它的打击乐器的运用又分粗、细两种，每种打击乐器的发音都用相应的状声字表示，粗锣鼓的乐谱只用“七、内、同、王、勺、各、扎、丈”的记谱符号；细锣鼓乐谱则用“星、汤、浦、大、七、内、同、王、卒、扑、勺、各、扎、丈”等较多的记谱符号。丝竹乐器也有多种组合，一是“鸳鸯拍”，以唢呐或笛为粗乐器，其余为细乐器，二者更番演奏，叫做“粗细丝竹锣鼓”；一是“笛吹锣鼓”，以笛为主奏乐器；一是“笙吹锣鼓”，以笙为主奏乐器。各种奏法有着不同的色彩变化。

“十番鼓”和“十番锣鼓”中，击鼓技术的运用非常出色，

<sup>①</sup> 杨荫浏《中国古代音乐史稿》（下册）

节奏的变化相当复杂，有时具有排山倒海的气势，有着极为多样的色彩效果，富有十分独特的艺术表现力。

承德离宫音乐是清代宫廷中用于祭祀、朝会、宴飨和巡幸的音乐遗存。承德位于河北省东北部，是座气候宜人、风景秀丽的山城。清康熙年间即在此建造避暑山庄。此后，清朝历代皇帝每年夏天来此避暑、处理朝政和接见各国使节，成为清朝的第二政治中心。承德离宫音乐实际上也是清代宫廷音乐的一个组成部分。

清代在我国历史上是最为重视宫廷音乐的朝代之一，宫廷音乐有着盛大的规模和多种形式。如祭祀用的《中和韶乐》用到204人；皇帝祭祀、朝会、宴飨出入时用的仪仗音乐《鹵簿大乐》、乐队有116人之多，由龙鼓（48面）、画角（24件）、大铜角、小铜角、金钲、龙笛、杖鼓、拍板等乐器组成；殿中另有24人的乐队用大鼓、方响、云锣和管四种乐器演奏《丹陛大乐》；出兵或凯旋，用《铙歌乐》，其他还有《清乐》、《庆隆舞》、《筋吹》、《番部合奏》、《高丽国俳》、《瓦尔喀部乐舞》、《回部乐伎》等节目。各种乐器的组合和演奏场合都有严格的规定，承德离宫音乐属于“宴乐”的范围（清代宫廷宴乐共有九种：队舞乐、瓦尔喀部乐、朝鲜乐、蒙古乐、回部乐、番子乐、廓尔喀部乐、缅甸国乐和安南国乐）。目前流传下来的承德离宫音乐，有《引子》、《水龙吟》、《七星落》、《梅花三弄》、《浪淘沙》、《乌江渡》、《惜黄花》、《小凉州》、《月下海棠》、《姑娘拜月》、《春来》、《夏来》、《秋来》、《冬来》、《玉芙蓉》、《尾子》等十六首乐曲，是由承德市挖掘民族民间音乐小组根据原宫廷乐手于本世纪二十年代组织的“承德清音会”的传谱加以搜集、整理的。

承德离宫音乐现有的乐曲，基本上保留了原宫廷音乐的面

目，多数具有典雅端庄、优美纤细的风格。无论在乐曲名称和旋律风格上，都保留了一定的民间色彩，演奏速度一般偏于缓慢，曲调不准随意加花，是完全宫廷化了的。在乐器编配上，则接近于蒙古乐中所用的《番部合奏》，使用乐器有笙、笛、管、箫、四根琴、提琴、弦子、月琴、六楞琴、琵琶、匙琴、火不思、云锣、鼓、板、星、汤、蒲、大、扎等<sup>①</sup>，吹、拉、弹、打四个乐器种类较为齐全，供皇帝在宴会、巡幸、赏月、游湖时演奏使用，一般具有清丽抒情的色彩。

承德离宫音乐中保留的一部分民间音乐的情况，对于研究宫廷音乐和民间音乐的关系，以及清代宫廷音乐的体制等等，提供了有用的资料。

明、清时期的器乐乐种，还有北京智化寺音乐、山西八大套音乐、冀中管乐、潮州音乐、弦索十三套、屈家营“音乐会”等等，展现了这一时期器乐合奏形式多彩多姿的面貌。其中许多乐种具有相当古老的音乐特征，这对于研究传统音乐流传的社会原因及其自身规律，是很有价值的。

## 道家唱情，僧家唱性

### ——明、清的宗教音乐

宗教，作为人类历史上长期以来客观存在着的一种社会现象，应是人类整体文化的一个组成部分。世界上有三大宗教——佛教、基督教、伊斯兰教；中国也有三大宗教——佛教、道教、

---

<sup>①</sup> 承德市挖掘民庆民间音乐小组编：《承德避暑山庄清代宫廷·寺庙音乐》

儒教。一方面，“宗教是麻醉人民的鸦片”（马克思语），另一方面，它对人类的进步和文明又作出过重要贡献。有如英国学者李约瑟爵士在《中国科学技术史》一书中指出的：“儒家和道家仍然引导着中国人思想的两大主流。”因此，宗教文化实际上也是中国传统文化的一个重要方面，而宗教音乐无疑又是中国古代音乐不可分割的一个组成部分。早在元代，燕南芝庵就在《唱论》一书中指出：“三教所唱，各有所尚：道家唱情，僧家唱性，儒家唱理。”他在论述宋、元时期的戏曲理论、歌唱方法时不但注意到了宗教音乐，而且对道、佛、儒三教的音乐特点作了精辟的归纳和总结。

佛教由印度传入我国的时间，一般认为在东汉明帝永平年间（58—75），或者说大致在纪元前后。隋唐时期，佛教的发展达于鼎盛阶段。唐代诗人杜牧在《江南春》一诗中写道，“南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中”，描述了几个世纪中佛教的盛况。佛教音乐随佛教传入中国后，也经历了一个逐渐华化的过程。相传，三国时的曹植是首先创作中国佛曲的人<sup>①</sup>。此后，南朝梁武帝肖衍亲自创作了一批佛曲，促进了佛教音乐的中国化。唐代的佛教音乐更为盛行，它不但广泛流行于民间、庙会，而且为宫廷所吸收。如韩愈诗《华山女》云：“街东街西讲佛经，撞钟吹螺闹宫廷”，唐代燕乐有不少佛曲就是一个证明。因此，佛教音乐自古以来就吸收和融合了大量的外来音乐和民间音乐，一些古老的音乐文化往往在封闭式的寺院中有可能世代地保存下来。

佛教音乐主要在法事中唱、奏。法事是佛教的仪式活动，大致分修行法事（僧徒课诵等自我修持活动）、纪念法事（节日纪

<sup>①</sup> 田青《佛教音乐的华化》（《世界宗教研究》1985年第3期）

念佛菩萨的活动)和普济法事(为死者超度灵魂的活动)三种,其程序都是唱念间作。佛教音乐的唱曲有梵呗、偈、礼拜歌曲和法事歌曲四类<sup>①</sup>。梵呗一词来自印度,又叫赞呗或呗赞,主要应用于修行法事和纪念法事,在敲击乐器伴奏下歌唱,也是佛教音乐的精华部分。偈只有一个基本曲调,根据每句字数的多少(一般以四、五、六、七言居多)将曲调作相应的变化。法事中的《三皈依》和《拜愿》两首唱曲称作礼拜唱曲。法事歌曲则多在普济法事中歌唱,内容、曲调都较芜杂。佛教音乐中的器乐曲,其曲调与传统乐曲或曲牌有较密切的关系。主要乐器有笙、管、笛、云锣,以及箫、琵琶、三弦、二胡等。法器(法事中所用的敲击器具)则有法鼓(堂鼓)、手鼓(书鼓)、磬、木鱼、钹子、铃子(小钹)、钲钟等。

山西五台山是佛教的四大名山(峨眉山、九华山、普陀山、五台山)之一,也是我国北方佛教音乐的代表和集中地。五台山寺庙音乐分青庙音乐和黄庙音乐两种。青庙(和尚)出现于东汉明帝永平元年(公元58年),黄庙(喇嘛)建于清代康熙年间(1662—1722)。青庙音乐的风格幽雅、静谧;黄庙音乐则有较浓厚的民间色彩。但它们所用的工尺谱,都用固定唱名记谱。在搜集到的87首乐曲中,有诵经曲35首(青庙20首,黄庙15首),器乐曲52首(青庙27首,黄庙25首),其曲名除“赞”、“偈”、“真言”、“咒语”外,多为唐、宋大曲及明、清曲牌名称,如《望江南》、《山坡羊》、《虞美人》、《月儿高》、《茉莉花》等,尤其《望江南》一曲,有可能就是唐代的原曲<sup>②</sup>。

① 胡耀《我国佛教音乐调查述要》(《音乐研究》1986年第1期)

② 陈家寅《五台山寺庙音乐初探》(《音乐研究》1981年第2期)

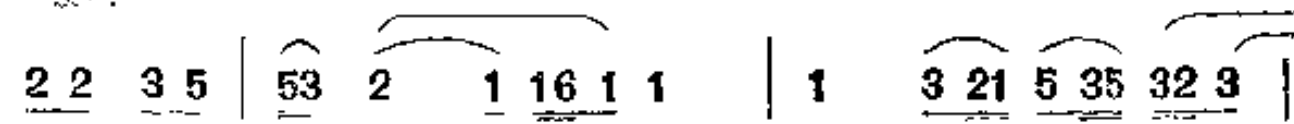
〔谱例二十〕

# 望 江 南

1 = D  $\frac{4}{4}$

〔唐〕白居易词  
五台山青庙音乐  
陈 淳 洪译配

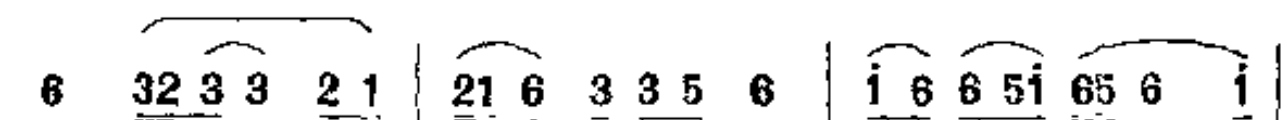
原调



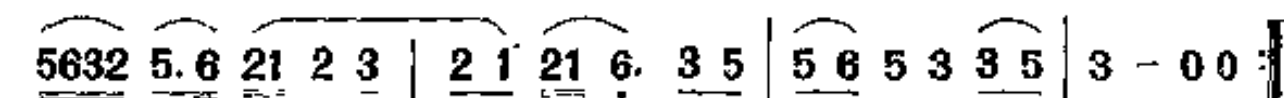
江南(呵咳)好,(呵 哎) 风 景 旧 曾



诸。(哎)日 出 江 花 (哼哎) 红



(哎) 胜 火, (哼哎咳) 春 来 江 水



(哎) 绿 如 蓝。(哎咳) 能 不 忆 江 南!

黄翔鹏认为：“至于古代歌曲的完整的留存，可能更难使人置信。人们可以怀疑陈家溪与刘建昌同志从五台山青庙音乐中发现的《忆江南》也许只是后世重新谱曲的异曲同名之作；本文作者却认为，根据宋人记录的曲目及其唐、宋宫调名称，可以证明这是真正的唐代歌曲。由于唐代俗乐调理论的失传及其曾被误解，伪作是不可能如此契合的<sup>①</sup>”。五台山寺庙音乐还与晋北民

① 黄翔鹏《论中国传统音乐的保存与发展》（《中国音乐学》1987年第4期）



间器乐曲“八大套”有着密切联系。“八大套”是一种大型的器乐套曲，由四大套和四小套组成，共有乐曲61首，其结构与唐、宋大曲的结构很近似。陈家溟认为，五台山寺庙音乐不失为源，“八大套”也可以说是流，说明寺庙往往成为保存音乐、传授音乐的场所。

北京智化寺建于明正统十一年(1446)，原为明英宗的太监王振的家庙。庙中有完整的乐队，所养的僧人是地地道道的艺僧，至今已有二十八代。智化寺音乐，从传谱（它的乐谱有1694年抄本）、曲目、乐器、宫调、风格等方面分析，其中大部分是明或明以前的佛教音乐与南北俗曲<sup>①</sup>，对于研究中国的佛教音乐和传统音乐，都有极为重要的价值。

道教是中国本土的宗教，形成于东汉末年，是我国古代社会鬼神崇拜的延续和发展。道士也是古巫祝、方士之遗绪。道教音乐就是道教在斋醮活动时使用的音乐，也叫“法事音乐”或“道场音乐”。

道教音乐在唐代有了较大的提高和发展，唐高宗令乐工制作道调，武后将内教坊改名为云韶府，玄宗亲自研究道教音乐等等，说明它在唐代十分盛行。到北宋时，出现了目前所见最早的一部道教音乐的谱集——《玉音法事》，其中记录了自唐至宋的道曲50首，这是用曲线形的“步虚谱”记录下来的道教乐曲。明成祖（1403—1424）时的《大明御制玄教乐章》，则是一本用工尺谱记谱的道教音乐谱集，共有14首道曲<sup>②</sup>。中国道教音乐在长期的发展中吸收了丰富的民间音乐，又糅进了宫廷音乐，从而形

① 田青《浅论佛教与中国音乐》（《音乐研究》1987年第4期）

② 陈大灿《漫谈道教音乐》（《文史知识》1987年第5期）

成了雅俗共赏的艺术特色。

道教音乐的诵唱和乐器演奏均由道士担任。道士分宫观道士和村庙道士两类，前者居住大宫观，不婚娶，称“清居”，后者大都娶妻，过着“伙居”生活。唱道曲和吹奏乐器乃是道士不可或缺的“功课”，所以道教音乐要求道士精通演唱、演奏。道教诵唱歌曲有“步虚”、“颂”、“赞”、“偈”等几种格式，内容和形式十分丰富，这与道教宗教仪式的繁杂是分不开的。道教音乐还有较强的宗教传统，演唱《步虚》、《调挂》等梁坛经韵时要求“天下同一”。同时，由于道教的斋醮除在宫观中进行的仪式外，多数是在民间进行，因此，道教音乐往往带有鲜明的民间地方特色。总之，道教音乐为了在斋醮法事中“恰如其分地表现出召神遣将、声势磅礴的场面；镇压邪魔、剑拔弩张的威风；盼望风调雨顺、求福祈愿的心情；清静无为、仙界缥缈的意境”<sup>①</sup>，因而强调音乐的气势、效果，使得道教音乐具有较鲜明的“唱情”特点，其艺术成就也较为突出。

宗教音乐由于其文化性质的限制，存在着一定的复杂情况，但总的说来它是民族音乐文化遗产的一个方面。收集和整理宗教音乐，同样是音乐工作者不可推卸的历史责任。

## 东方文艺复兴式的人物

### ——十二平均律的创始人朱载堉

明代散曲中有一支《商调·黄莺儿·求人难》，非常生动地揭露了封建上层社会人际关系中那种冷酷、虚伪的丑恶现象。其

① 陈大灿《漫谈道教音乐》（《文史知识》1987年第5期）

辞云：

跨海难，虽难犹易；求人难，难到至处。亲骨肉深藏远躲，厚朋友绝交断义。相见时项扭头低，问着他面变言迟。俺这里未曾开口，他那里百般回避。锦上花争先添补，雪里炭谁肯送去。听知！自己跌倒自己起，指望人扶耽搁了自己。

大概谁也不会想到，这首对于封建社会腐朽本质有着强烈感受的作品，会出自明代的皇亲贵族、朱元璋的后裔之手笔。也许更不会想到，它的作者就是世界上第一个创立了十二平均律学说的朱载堉。

朱载堉（1536—1611）是朱元璋的九世孙。他的五世祖叫朱橚，是只当过一年皇帝的明仁宗朱高炽的庶二子，于永乐二十二年（1425）封为郑王，王府设置在怀庆府河内县（今河南省沁阳县）。朱载堉的父亲朱厚烷于嘉靖六年（1527）袭封郑王，史称“厚烷自少至老，布衣蔬食”（《明史·卷一百一十九》），他为人忠厚，生活节俭，对朱载堉一生有深刻的影响。

朱载堉字伯勤，号句曲山人，少年时自号狂生，对数学有着浓厚的兴趣。他自述：“余为人无所长，惟算术是好，因其所好，而益穷之，以求至乎其极”（朱载堉：《律学四物谱序》），在数学方面进行了刻苦的钻研。在学术思想上受其父亲的师友何塘（也是朱载堉岳父何咨的祖父）影响甚大。他在数学上首创珠算开方之法，又创造了以珠算进行律度方面十进制与九进制的小数换算。这两项对世界数学史作出贡献的成就，对他创立十二平均律的理论及乐律的计算，起到了决定性的作用<sup>①</sup>。

朱载堉的一生极为坎坷，虽出身于贵族，却是命运多桀。他

<sup>①</sup> 冯文慈《朱载堉的落难坎坷及其启示》（《人民音乐》1986年第6期）

十五岁时，父亲朱厚烷因向嘉靖皇帝进言“居敬、穷理、克己、存诚”四箴，奉劝皇帝“修德讲学”，不要信奉神仙和大兴土木而触犯龙颜，又被亲族诬告“叛逆”，遂被削去王爵，软禁于凤阳达十八年之久。朱载堉在这期间“筑土室宫门外，席藁独处者十九年”（《明史·卷一百一十九》），埋头于数学、天文、历法和乐律的研究。同时，人生的厄运使他饱尝世态炎凉。他在另一首散曲《山坡羊·富不可交》中写道：

劝世人，休结交有钱富汉。结交他，把你下眼来看。口里挪肚里撙，与他送上礼物，只当没见。手拉手往下席安，拱了拱手，再不打个照面。富汉吃肉，他说“天生福量”。穷汉吃肉，他说“从来没见”。似这般冷淡人心，守本分，切不可与他高攀。羞惭，满席飞钟，转不到俺跟前。羞惭，你总有银子，俺不希罕！

嘉靖帝死后，隆庆元年（1567）朱厚烷才恢复了爵位，朱载堉得以搬回王府，更加勤奋地致力于乐律的研究，不断取得突破性的进展。万历十九年（1591），父薨，朱载堉七次上疏请求让国，坚决放弃郑王爵位，与封建皇族断然决裂，体现出刚直不阿的叛逆性格。

朱载堉一生共写了《乐律全书》、《嘉量算经》、《吕律正论》、《瑟谱》等二十多部著作。他的《乐律全书》是一部划时代的巨著，共四十七卷，由十四种著作汇集而成。书成于明万历三十四年（1606），其中包括乐律、乐经、乐谱、舞谱等十三种有关音乐方面的研究和四种算学、历法的专著。全部篇幅中文字有六十万字左右，约占其半，另一半为乐谱、舞谱<sup>①</sup>。有关新法密率

<sup>①</sup> 冯文慈《律学新说及其作者》（《律学新说》冯文慈点注本）

(即十二平均律,或称十二等程律)的计算成果,一般认为最早记载于万历十二年(1584)完成的《律学新说》一书中。李纯一先生根据《律历融通》书序的记述,推测朱载堉当在万历九年(1581)以前即完成了新法密率的理论和计算,从而订正了旧说<sup>①</sup>。但是,朱载堉对于他创立的十二平均律理论更为详尽的阐述,却是见之于《律吕精义》(1596年作序)一书之中。

新法密率的提出,彻底解决了我国律学史上长期不能解决的黄钟还原的难题。朱载堉用八十一档的大算盘,开平方,开立方,在2(黄钟倍律)和1(黄钟正律)之间,求出十一个数,形成了十三个数的等比数列。关于十二平均律的计算,缪天瑞先生在《律学》一书中有清楚的说明:要注意的是,不能以为,把一条弦或一根管均分为十二段,或者使十二律各相邻律之间的频率的差数都相等,就能构成十二平均律。十二平均律是各相邻律(即半音)之间其频率比都相均等的一种律制。朱载堉的计算法,从今日的算法看来,等于先把八度开二方: $\sqrt{2}$ 得1.414213……,为八度的一半,即十二平均律中六个半音处的 $\sharp f$ 。再开二方: $\sqrt{1.414213}$ ,得1.189207……,为八度的四分之一,即三个半音处的 $\sharp d$ 。如果从 $\sharp f$ 算起,则为a。再开三方: $\sqrt[3]{1.189207}$ ,得1.059463……,为八度的十二分之一,即半音的 $\sharp c$ ,亦即任何律的高一律。这个数,实际上就是将2开十二次方所得到的“频率倍数”( $\sqrt[12]{2}=1.0595$ ),把这个数连续自乘十二次,就分别产生十二平均律各律的频率倍数,而乘到第十二次,就达到2(八度)。朱载堉的“新法密率”,其详如下:

<sup>①</sup> 李纯一《朱载堉十二平均律发明年代辨证》(《音乐研究》1980年第3期)

黄大太夹姑仲蕤林夷南无应黄  
钟吕簇钟洗吕宾钟则吕射钟钟

倍倍倍倍倍倍倍倍倍倍倍正  
律律律律律律律律律律律律律  
(c)(#c)(d)(#d)(e)(f)(#f)(g)(#g)(a)(#a)(b)(c)

二———  
○八七六五四四三二一一○○  
○八八八八九一三五八二五○  
○七一一七八四四九九二九○  
○七七七四三二八九二四四○  
○四九九○○一三二○六六○  
○八七二一七三九一七二三○  
∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴  
∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴

朱载堉所称的“倍律”，比正律低八度。所列的数字，表示振动体（弦）长度。朱载堉在《律吕精义》中各律的数字一直写到第二十五位，如平均律半音的“频率倍数”写作：十寸零五分九厘四毫六丝三忽零九纤四三五九二九五二六四五六一八二五，即1.059463094359295264561825，计算之精确，令人惊叹。朱载堉提出的数据，与今日的十二平均律完全相同。只不过现代律学表示律高不再应用长度，而是改换成频率。所以将长度的比例关系改换成频率的比例关系时，二者的各自比值互为倒数（前后次序恰好颠倒），这是因为振动体长度与频率适成反比的缘故。

朱载堉提出的“新法密率”理论，不仅在我国乐律学研究上具有划时代的意义，在国际上同样有很高的科学价值，也反映了我国明代在世界律学领域中所据有的领先地位。朱载堉研究“新法密率”之时，正是欧洲律学家也在寻求平均律计算方法的时期。但直至十七世纪中叶，方由法国音乐理论家 梅尔生 (Pater Marie Mersenne, 1588—1648) 于1636年基本完成这一理论，而朱载堉的研究比德国作曲家、音乐理论家威克迈斯特 (Andreas Werckmeister, 1645—1706) 在《音乐的调和律》(成书于1691年)一书中提出的十二平均律，则更早了一百多年。现代英国自然科学史家李约瑟曾估计，是朱载堉的成就启发了欧洲的律学家。西方自十八世纪起，已将十二平均律理论用之于创作实践，德国作曲家巴赫 (Johann Sebastian Bach, 1685—1750) 分别于1722年和1744年写成上、下两卷《平均律钢琴曲集》。可是，朱载堉在七十一岁高龄时将毕生心血撰著的《律学新说》、《律吕精义》、《乐舞全谱》等进献朝廷，万历皇帝谕交礼部处理，“宣付史馆，以备稽考”，结果却是束之高阁，不了了之，封建时代许多出色的科学成就这样被昏庸的统治者扼杀。朱载堉于万历三十九年(1611)四月初六去世，终年七十六岁<sup>①</sup>。

朱载堉的成就涉及科学、艺术等广阔的领域。他既有天文、历算等自然科学方面的贡献，也有律学、乐学、舞蹈等艺术科学方面的贡献。1986年9月在河南召开的我国《纪念朱载堉诞辰450周年学术讨论会》的“函告”中指出：“朱载堉是近代科学和近代音乐理论的先驱。他第一个提出十二平均律的理论原理——比欧洲早半个世纪；第一个创造出按照十二平均律原理发音的乐

<sup>①</sup> 冯文慈《朱载堉年谱》(《中国音乐》1986年第2期)

器——弦准；第一个发现‘异径管律’的规律；第一个在算盘上进行开方计算；第一个得出求解等比数列的方法；第一个创立‘舞学’一词，并为这一学科规定了内容大纲。这是近四百年前朱载堉发现、发明、创造的六个世界第一……，朱载堉的科学成就和艺术理论在公元1580年之前传入欧洲，曾引起世界学术界的轰动，被誉为‘东方文艺复兴式的人物’，称颂他是‘上帝赐予人类的骄子’。他是我国历史上一颗灿烂的科学、艺术巨星，对世界科学文化有着卓越的贡献，无愧为世界文化名人之一。”这段文字也是对朱载堉所作的历史性贡献进行的全面而恰当的评价。

## 庶为知音者察焉

### ——明、清时期的重要曲谱

明、清时期，社会上编印曲谱的风气极为盛行，各种音乐谱集相继刊印问世，许多宋元以前的传谱和明、清时期的新作得以大量保存下来，其中尤以戏曲、古琴、琵琶的成就最为突出。如明代刊印的古琴谱集现存即有四十余种，从嘉靖末年開始，平均每三、四年就有一部新的琴谱专集出版<sup>①</sup>。这在古代是了不起的事情。究其原因，一方面固然因为印刷行业获得空前发展，记谱法的传播也日益普及，另一方面是由于戏曲艺术和器乐艺术在几百年间的繁荣，对于曲谱的需求量急剧地增加。一批皇室贵族和琴家文人也依凭着财力和知识的优势，积极地投身于各类曲谱的编纂，或则整理宫藏秘谱，或则搜求民间古谱，往往达到废寝忘食的地步。他们编印曲谱行之于世，还常常出于一种社会责任感，

<sup>①</sup> 许健《琴史初编》



如明代朱权《神奇秘谱》所称：“削斲曲，旧谱无句点，近于暇日，窃以私意详其声趣，点于句下，庶为知音者察焉。”这些有识之士编刊的谱集，为保存和传播优秀的民族音乐文化作出了历史性的贡献，也在后世赢得了成千上万的“知音”。

明、清时期的各类谱集保存至今的有上百种之多，现择其要者，略作介绍。

《神奇秘谱》 这是我国现存最早的古琴谱集，成书于明代洪熙元年（1425）。明朱权辑。朱权（1378——1448）是明太祖朱元璋的第十七子，初封于大宁（河北承德一带），故称宁王，后改封于江西南昌，谥“献”，世称“宁献王”。朱权幼年时，自号大明奇士，别号有嚳仙、涵虚子、丹邱先生等名。由于明代永乐前后王室内部分争权，互相残杀，朱权为避祸终日闭门读书弹琴，寄情于戏曲、音乐，对于诗文史籍、诸子百家，都有涉猎，以至成为明代的古琴家、剧作家和戏曲理论家，一生著作有数十种之多。他编印《神奇秘谱》历时十二年，从“千有余曲”中选出琴曲六十四首，分上、中、下三卷。上卷“太古神品”包括《广陵散》、《高山》、《流水》、《酒狂》等“昔人不传之秘”的唐、宋以前的古曲十六首，谱式古老，存有早期传谱的原始面貌。中、下卷“霞外神品”凡四十八曲，如《梅花三弄》、《雉朝飞》、《乌夜啼》、《大胡笳》、《离骚》等，也都是古代的名曲。其中还有作者“亲设者三十四曲”。每首乐曲前有较详的解题，说明琴曲的内容及其源流演变，多为后世沿用。《神奇秘谱》是研究古代琴曲的重要文献，具有很高的史料价值。

《风宣玄品》 明徽藩王朱厚爝辑刊，十卷，成书于明嘉靖十八年（1539）。卷一较详细地论述古琴的形制、调弦、指法等，

並附有绘图154幅，其余均为琴谱，收有《酒狂》、《蔡氏五弄》、《风雷引》、《广陵散》等琴曲101首，保存了大量宋代以前的传谱。

《西麓堂琴统》明代汪芝辑，共二十五卷，成书于嘉靖二十八年（1549），但书前有嘉靖四年（1525）乙酉秋七月唐皋序。前三卷分论声律、琴制、字谱及杂说等，其中第五卷的字谱指法已缺失，仅残存卷首二页。第六至二十五卷共收琴曲138首，並有供练习用的琴曲32首。它是明代收录琴曲最多的谱集，而且琴曲都有比较可靠的来历。

《魏氏乐谱》 明末崇祯年间，有一位宫廷乐师叫魏之琰，字双侯，号尔潜，鉅鹿郡（今河北平乡一带）人。明亡时东渡日本避难，从此在那里定居。他在日本传下了二百多首歌曲，曾风行一时，被称为“明乐”，魏双侯的四世孙魏皓（字子明），将其中的五十首编成歌集，命名为《魏氏乐谱》。这些歌曲的词多数取自《诗经》、《汉乐府》和唐诗、宋词，如《秋风辞》、《长歌行》、《陇头吟》、《桃叶歌》、《阳关曲》、《清平调》、《估客乐》、《敦煌乐》、《寿阳乐》、《梁甫吟》、《忆王孙》、《八声甘州》等等，所用乐器据《魏氏乐谱》序文（1768）介绍，有笛、笙、横箫、箏、小瑟、琵琶、月琴、鼓、云锣、檀板等。杨荫浏先生认为，“它们并不是汉、唐等时代流传下来的音乐。很可能是南宋以来伪造《诗乐》风气的延续”<sup>①</sup>。黄翔鹏先生则指出：“我们如果深入研究一下《魏氏乐谱》，甚至还可能得出明末的音乐世家仍然保存有少量宋以前古代歌曲的结论”<sup>②</sup>。总之，这是一部值得加以重视的明代歌曲传谱。

① 杨荫浏《中国古代音乐史稿》（下册）

② 黄翔鹏《论中国传统音乐的保存和发展》（《中国音乐学》1987年第4期）

《九宫大成南北词宫谱》 简称《九宫大成谱》。清庄亲王允祿奉乾隆帝命编纂，由律吕正义馆乐工周祥钰、邹金生、徐兴华等人审定音律，成书于乾隆十一年（1746）。全书八十二卷，共收有2094个曲牌（包括南曲的引曲、正曲、集曲和北曲的只曲），连同变体共有4466个曲调。其中尚有北套曲185套，南北合套36套。谱中详举各种体式，分别正字、衬字，注明工尺、板眼，包括唐、宋诗词，宋、元诸宫调，元、明散曲及明、清传奇的曲调，是研究南北曲音乐的一部非常丰富的参考资料<sup>①</sup>。

《纳书楹曲谱》 清代叶堂（字怀庭，苏州人）编，成书于乾隆五十七年（1792），有正集、续集、外集、补遗共十四卷。内收昆曲单折戏和一部分地方折子戏共三百余出。仅收曲词而未附科白，注有工尺，较为详细。另有《玉茗堂四梦》曲谱八卷，共二十二卷。并附《西厢记》曲谱二卷，是我国一部重要的戏曲谱集。

《五知斋琴谱》 清徐祺传谱，周鲁封编纂，成书于康熙六十年（1721）。全书共八卷，卷一、二为琴论，指法、调弦法等，卷二末至卷八为琴谱，收各派琴曲三十三首，并有解题、后记及旁注，是广陵派的重要琴谱。

《弦索各考》 清代蒙古族文人荣斋编的一本器乐合奏谱，成书于嘉庆十九年（1814），当时未刊印，以抄本形式传世。共有《合欢令》、《将军令》、《十六板》、《琴音板》、《清音串》、《平韵串》、《月儿高》、《琴音月儿高》、《普庵咒》、《海青》、《阳关三叠》、《松青夜游》、《舞名马》等十三首乐曲，所用乐器为琵琶、三弦、箏、胡琴等弦乐器，故又名《弦

<sup>①</sup> 《中国音乐辞典》第203页

索十三套》。编者在书序中将这些乐曲称为“今之古曲”，说明在当时流传已久。这是目前所见我国第一部器乐合奏谱，其中还运用了对位的手法，反映了当时民间器乐合奏多样化的形式、曲目及其新的发展水平。

《华秋苹琵琶谱》 我国最早刊印的琵琶谱集，刊于清嘉庆二十三年（1818），共三卷。上卷收直隶王君锡传谱，有《十面埋伏》等十四首；中卷收南派陈牧夫传谱的《思春》、《昭君怨》等小曲四十九首；下卷为《将军令》、《霸王卸甲》、《海青拿鹤》、《月儿高》、《普庵咒》等大曲五首。共有南北派琵琶小曲六十二首，琵琶大曲七套。华秋苹还参照古琴的减字谱法，创造性地订立了较完整的琵琶指法符号，对后世琵琶谱集的编订刊印，起到了规范作用，对于琵琶传统古曲的整理与传播，尤其有着重大的意义。

《南北十三套大曲琵琶新谱》 又称《李芳园琵琶谱》，刊印于清光绪二十一年（1895），这是清末一本重要的琵琶谱集。李芳园出生于五代祖传的琵琶世家，高祖李廷森、曾祖李煌、祖父李绳塘、父亲李南棠都为琵琶高手，因此，书中所收大套曲目之多，记谱及指法标记之详，明显优于其他诸家各谱。这十三套琵琶大曲是：《阳春古曲》、《满将军令》、《郁轮袍》（即《霸王卸甲》）、《淮阴平楚》（即《十面埋伏》）、《海青拿鹤》、《汉将军令》、《平沙落雁》、《浔阳夜月》、《月儿高》、《陈隋古音》、《普庵咒》、《塞上曲》、《青莲乐府》。其中有几套大曲是《华秋苹琵琶谱》所未见的。并附有初学入门的《熏风操》（即《老八板》）、《三落》等曲谱九首，对于推动近代琵琶艺术的发展，起到很大作用。但曲谱中更改了若干乐曲的标题，并假托古

人所作。李芳园这样做究竟目的何在，有待于作进一步的探讨、研究。

明、清时期的曲谱，除古琴仍沿用减字谱，雅乐沿用律吕字谱之外，一般均用工尺谱记谱。这一时期的工尺谱与宋代俗字谱已有相当大的差异，是在明代中叶以后流行的昆腔基础上形成的，最早见于明代朱载堉的“灵星小舞谱曲谱”，至明末清初逐渐定型，广泛应用到戏曲、声乐、器乐等各个领域。

工尺谱是我国独有的传统唱名谱，经历了漫长的发展过程，最后形成以“上”为宫的七声首调唱名法。规范化后的工尺谱的音高符号是用“上”（1）、“尺”（2）、“工”（3）、“凡”（4）、“六”（5）、“五”（6）、“乙”（7）七个汉字及其变体来标记的。四个八度由低至高的排列为：

上、尺、工、凡、合、四、一  
上、尺、工、凡、六、五、乙  
仕、伋、仨、仞、伉、伍、亿  
仕、伋、仨、仞、伉、伍、亿

工尺谱的调号有上字调（ $\flat B$ ）、尺字调（C）、小工调（D）、凡字调（ $\flat E$ ）、六字调（F）、正宫调（G）、乙字调（A）七个调，以小工调、正宫调、尺字调、乙字调最为常用。

工尺谱始终未形成独立的节奏系统，它的音符长短用板眼记号标记在谱字的右侧。一般用板代表强拍，用实板“、”或腰板“L”标记；眼代表弱拍，用“。”或“。”表示。板眼只能标明一首乐曲的大致节奏，较为复杂细致的节奏变化则难以准确标

记。但在当时历史条件下，工尺谱对于保存传统音乐已经起了很大的作用。到了清末光绪年间，简谱经由日本传入我国，古老的工尺谱便逐渐被取代，完成了它的历史使命，实际上这也标志着我国音乐发展史上旧的时代结束和新的时代的开始。

## 后 记

我在中年走上中国音乐史的教学岗位，似乎是一个偶然的机缘。七十年代末，我在博物馆从事文物考古工作，正酝酿调回母校执教而课程选择颇费踌躇之际，其时负责艺术系工作的孙继南先生了解我二十多年中走马灯式地搞过语文、音乐、历史三种专业的经历，沉吟片刻说，你的知识结构比较理想，还是选择中国古代音乐史吧。大概这就叫“知人善任”，那时尚不识黄钟、大吕为何物的我，便仓促上阵，成为音乐史学队伍中一个名副其实的新兵。

也许我是从头学起的缘故，编写讲议时便向往把中国古代音乐史从深奥枯燥的体系中解放出来，使之成为一部将系统性、学术性和趣味性熔于一炉的综述；也由于教师职业更需要不断更新知识，使学生接受新的知识信息，了解不同的学术观点，开拓思维能力，这又要求最大限度地采纳新的研究成果。所以，这本书实际上是以杨荫浏先生《中国古代音乐史稿》这部权威性的著作为经线，以散见于各类书刊中许多专家、学者新的学术成果作纬线，纵横交织、删繁就简写成，它犹如一部百衲衣式的音乐史读物。如果说，这本书对于冀求了解祖国古代灿烂音乐文化的人有所裨益，或者对于中国音乐史的初学者起到入门向导的作用，笔者不胜欣慰。诚然，由于本人见闻不广、学识所限，难免有挂

一漏万乃至错误之处，尚请前辈、同行和广大读者予以批评、指正。

书稿付印之际，应特别感谢中国艺术研究院音乐研究所研究员、中国音乐史学会会长吉联抗先生。几年前，吉老看到这本书的油印稿时便来信热情鼓励，经常嘱咐编史要有“无一语无来历，无一事无根据”的严谨治学态度。在这次修改定稿过程中，又以古稀之年，忍着病痛一丝不苟地审阅书稿，匡谬订误，付出了极大的心血。全稿审毕仅三天终因胸痛难支而住入医院，在病床上犹念念于为书定名作序。病未痊愈回家休养，未及三日又写下了千余字的《聊以为序》。每念及斯，未尝不眼热心酸。吉老作为知名学者对一名平常后辈给予的无私扶助，体现了老一辈音乐学家对中国音乐史事业所寄予的厚望，对此，自当终生铭记。还有，山东艺术学院孙继南教授始终不遗余力地推荐这本书的出版，上海音乐学院夏野教授和人民音乐出版社编辑刘玲同志对书稿的修改提出过非常中肯的意见，并给予许多实际的帮助，在这里一并表示衷心感谢。此外，承蒙中央音乐学院教授、音乐史学家、书法家蓝玉崧先生赠予书名题签，为拙著增晖添色，也深感荣幸，並表谢意。

刘再生

一九八八年“五一”前夕  
于山东师范大学艺术系



[ G e n e r a l   I n f o r m a t i o n ]

书名 = 中国古代音乐史简述

作者 =

页数 = 4 7 0

S S 号 = 0

出版日期 =